



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2009

**Maria da Rocha
Gonçalves**

**Construção de uma narrativa como estratégia de
memorização**



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2009

**Maria da Rocha
Gonçalves**

**Construção de uma narrativa como estratégia de
memorização**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Dr. Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof. Doutor António Manuel Chagas Rosa
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa

professor auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Jorge Salgado Correia, Maria de La Salette Silva, Valentim Stefanov, Hugo Correia, Ricardo e Cristina pela colaboração, disponibilidade e apoio, que foram imprescindíveis à realização desta dissertação.

resumo

A presente dissertação propõe uma estratégia de estudo que tem como objectivos não só potenciar a expressividade na performance assim como fortificar os mecanismos de memorização. Esta estratégia permite ao intérprete ir para além da sua preparação técnica e conhecimento sobre o estilo da obra, contribuindo activamente para a construção de um sentido musical através da projecção do seu imaginário na performance. Quanto mais consciente for o processo de construção da narrativa que une a sua experiência pessoal com a produção de sentido musical e quanto mais diversificadas forem as associações a esse sentido musical, melhor será a memorização. Elaborar um fio condutor de sentido que associa a expressividade do conteúdo musical a uma narrativa ajuda a ‘empacotar’ os diferentes tipos de informação, associada ao texto musical de forma sequencial. Desta forma, o intérprete não só contribui activamente através da sua experiência pessoal – projecções metafóricas associadas ao sentido musical – para uma performance expressiva, como também memoriza mais facilmente, visto que o grau de envolvimento e experiência emocional têm uma influência determinante na memória a longo prazo.

A apresentação está estruturada em três partes: fundamentação teórica, que suporta o processo de construção de uma narrativa associada à pintura e suas implicações na memorização e expressividade; demonstração do processo de associação entre pintura e o texto musical aplicado à Sonata para violino em ré, op.94b de Sergey Prokofiev; e um recital gravado em dvd, onde são demonstrados os resultados desta metodologia de estudo.

palavras-chave

Interpretação musical, produção de sentido, memorização, expressividade, referências extra-musicais

abstract

The present written communication reports on an experiment where a study strategy was applied, which both enhanced expression in performance and memorisation. The proposed strategy aims to go beyond the performer's background knowledge concerning style and technical issues by actively searching a way of connecting his/her personal imagery to musical meaning construction. Deep personal involvement on the narrative construction, as well as elaborating a rich frame of different associations to musical meaning, will have impact on and can lead to a successful memorisation.

Meaning construction derived from the expressive association of the music to a narrative can help to structure a mental frame with different types of information in a sequential line. Personal experience is in this way connected to performance through the use of metaphorical projections and will have determinant influence on long-term memory due to the inherent performer's emotional involvement.

Three different parts constitute this written presentation: first, a theoretical ground, arguing that elaborating a musical narrative, using paintings as inspiration, can reinforce expressivity and also lead to improve memorisation; second, a practical demonstration of how this association between the musical text and painting can be done, applied to the Violin Sonata in D, op.94b by Sergey Prokofiev; and third, a final performance recording in dvd format, where the results of this study are shown.

keywords

musical interpretation, music meaning production, memorising, expressiveness, extra-musical references

Índice

Resumo	1
1. Enquadramento teórico	2
1.1. O processo de produção de sentido	2
1.2. Experiências feitas no âmbito intermodal da música e imagem	4
1.3. Construir um imaginário:	
Analogia e projecções metafóricas na construção de uma narrativa	6
1.4. Memória e imaginação durante a preparação para a performance	10
1.5. Como ensaiar a memorização para uma performance?	17
1.6. Imaginação durante o estudo	18
2. O Projecto	23
3. Metodologia	24
3.1. Contextualização	28
3.2. Exploração emocional do contexto	29
3.3. Coactivação	30
3.4. Devir	33
4. Parte Empírica (narrativa e <i>continuidades gestuais</i>)	34
5. Discussão	74
6. Conclusão	79
7. Bibliografia	81
Anexo I (Associação música - pintura)	
Anexo II (Quadros seleccionados)	
Anexo III (dvd com a gravação da performance)	

Resumo

Este artigo foi escrito no âmbito da disciplina de Projecto e pretende apresentar uma forma de explorar e elaborar uma interpretação expressiva, relacionando o texto musical com a construção de uma narrativa que se serve da pintura como matriz simbólica. A associação da pintura à música tem como objectivo emprestar à performance outras possibilidades de produção de sentido, tanto para o intérprete como para o público. Neste trabalho pretendi explorar as minhas imagens de movimento, inspiradas no universo pictórico, para a produção de sentido musical e proporcionar aos ouvintes, através de uma projecção dos quadros escolhidos em tempo real, um possível enriquecimento da sua fruição da performance através de uma redundância de sentido produzida pelo componente visual e musical.

O objectivo deste projecto de investigação é encontrar uma forma de melhorar a expressividade e a memorização da performance, procurando transcender a preparação do intérprete ao nível técnico e estilístico, e proporcionar uma forma de relacionar a sua imaginação e significados pessoais com a construção de sentido musical.

1. Enquadramento Teórico

O seguinte enquadramento teórico tenta explicar como o processo de construção de uma narrativa pode integrar uma interpretação musical, através da procura de significados pessoais e do estímulo da imaginação do intérprete relacionando-os com a obra musical e tendo como objectivo melhorar a expressividade e memorização da performance. Em primeiro lugar, relaciona-se a experiência pessoal, a emoção e a imaginação com o processo de produção de sentido [1]. Refere-se, seguidamente, que a redundância intermodal reforça o sentido expressivo [2], sendo também abordada a importância dos significados pessoais na construção de um imaginário [3] e como esse imaginário, quando associado ao texto musical, pode contribuir para a expressividade e memorização da performance [4].

1.1. O processo de produção de sentido

Como funciona o processo da produção de sentido?

Segundo a investigação de Correia (2007) e Martínez (2008)¹, podemos concluir que:

¹ “Segundo a filosofia do realismo experiencial (Lakoff 1987/1990), algumas teorias de cognição defendem que a compreensão da realidade está fortemente influenciada pela experiência corporal com o meio. De acordo com esta visão, na construção de certos aspectos da cognição humana, como por exemplo algumas categorias perceptivas, intervêm um tipo de estruturas imaginárias que se adquirem através da experiência directa com o ambiente ou que se correspondem com fenómenos que não existem como tais no mundo externo, que antes são trocas internas no indivíduo, como por exemplo as categorias da cor.”(...) “Este conhecimento (prático do mundo exterior) origina-se nas unidades básicas da percepção que se constituem não por eventos atómicos, mas sim por grupos de componentes que se desenvolvem dinamicamente no tempo.” (...) “Apreendemos as relações espaciais executando projecções corporais” De acordo com a teoria da cognição corporal, existe uma “capacidade de inferência e/ou imaginativa para vincular partes de informação ou conjuntos de estímulos provenientes de diferentes domínios da experiência.”(I.C.Martinez)

(...) todos os sentidos estão em última análise conectados com padrões da nossa experiência física/corporal.(...) Alguns são mais encobertos ou metaforicamente alargados. (...) Em virtude [desta]

- a compreensão da realidade está fortemente influenciada pela experiência corporal com o meio;
- a nossa experiência física/corporal afecta todos os sentidos;
- a experiência está carregada emocionalmente;
- a experiência está estruturada cinestésicamente² (velocidade no espaço);
- vários sentidos podem colaborar entre si na compreensão da realidade e na produção de sentido (intermodalidade);
- “os processos imaginativos têm um papel fundamental na formação de imagens mentais e no armazenamento do conhecimento” (Correia 2007, p.73)
- a imaginação exerce um papel fundamental no processo de construção do conhecimento e em todos os actos de comunicação.

Resumindo este conhecimento, podemos dizer que esta linha de pensamento defende que a experiência é armazenada numa memória de natureza corporal/ física. Essa memória corporal armazena o conhecimento relacionando-o emocional-, cinestésica- e simbolicamente a determinado(s) contexto(s). Desta forma, cada pequena percepção é articulada com a experiência pessoal, de forma a construir uma interpretação plena de sentido do que aconteceu em determinado momento. A imaginação tem um papel fundamental neste processo de articulação. (cf. Johnson 1987). Em conformidade com esta ideia, cada obra musical que é ouvida ou interpretada é relacionada, muitas vezes inconscientemente, com as nossas experiências anteriores de forma única e pessoal. Uma vez que a música é uma forma de comunicação não-verbal, a interacção com a experiência corporal pessoal dá-se de uma forma naturalmente mais sensitiva,

capacidade humana da intermodalidade, podemos expressar através de diferentes modalidades (auditivamente ou visualmente) as mesmas formas e dinâmicas gestuais. (...)cruzando o trabalho de Johnson com as contribuições de Donald, Damásio e Trevarthen, parece razoável concluir que é a nossa experiência carregada emocionalmente e estruturada cinestésicamente que simultaneamente alimenta e condiciona o jogo livre da imaginação na construção do conhecimento e em todos os actos de comunicação.(Correia 2007:77,85)

² Preferiu-se a expressão cinestesia para denominar a capacidade de movimento no espaço em determinado momento. Não deve ser confundido com sinestesia, que está associada a uma capacidade não-voluntária de relacionar as diferentes formas de sentir (olfacto, tacto, etc.).

envolvendo uma produção de sentido que se desenvolve frequentemente ao um nível não-consciente ou pré-verbal. Devido à capacidade humana para a intermodalidade (Cf. Correia 2007), o intérprete poderá desenvolver um fraseado ou gesto musical tendo um referencial pictórico, por exemplo. Poderá integrar a imaginação de determinado som com a relação a uma imagem e permanecer no domínio da linguagem pré-verbal, apesar de utilizar de forma activa os recursos da sua imaginação para estabelecer esta ligação intermodal. As projecções metafóricas criadas neste processo associativo ficarão gravadas na mente e corpo do intérprete, que terá, por isso, maior probabilidade de incorporar as emoções que pretende exprimir na música.

1.2. Experiências feitas no âmbito intermodal da música e da imagem

Existem vários estudos que cruzam as modalidades visual e musical, no sentido de reforçar a comunicação do sentido musical. Irei focar a minha atenção sobre os estudos de Shiffres (2008) e Martínez (2008), nomeadamente sobre a percepção da expressividade e estrutura musical, através de estímulos intermodais.

Favio Shifres (2008) faz uma abordagem interessante sobre a variabilidade do impacto que a apresentação audiovisual de uma cena do filme *O Pianista* tem perante diferentes interpretações da mesma obra musical. O autor consegue provar que a imagem do filme associada àquela interpretação musical específica faz mais sentido do que a qualquer outra interpretação – mesmo que de melhor qualidade artística quando isolada da imagem - uma vez que existe através da relação entre imagem e som uma redundância intermodal. Por redundância intermodal entende-se uma associação de estímulos entre os diversos sentidos – audição, visão, percepção temporal - com a finalidade de reforçar a transmissão do conteúdo e intensificar a produção de sentido na obra de arte. O autor baseia-se na análise entre música e imagem proposta por Simeon (1992) e que abrange três diferentes tipos de correspondência:

- *kinética*, que relaciona a velocidade da música à velocidade da acção. Ritmo e pulsação são os elementos de análise desta correspondência;
- *sintagmática*, em que o sentido da expressividade da imagem se relaciona com o conteúdo expressivo da música, podendo haver redundância ou divergência de conteúdo. Cada um dos elementos tem independência de sentido;
- *de conteúdo*, no qual existe uma associação directa entre o visual e musical, o som musical corresponde à imagem do intérprete, ou a música faz parte integrante da acção, entre outros exemplos, em que a correspondência cinestésica e sintagmática também entram em acção.

Shifres mostrou como a sincronização da imagem, gesto e som são importantes para transmitir determinada expressividade. Apesar de preferirem outra interpretação, quando isolada da imagem, a interpretação escolhida pelo público por unanimidade foi aquela em que o pianista da imagem tinha sido o intérprete, pela redundância de sentido expressivo.

Para além desta investigação, Martínez (2008) elaborou também uma experiência em que conseguiu provar que um grupo de ouvintes-intérpretes conseguia aumentar a percepção da estrutura musical de determinados trechos musicais quando via imagens esquematizadas redundantes do sentido correspondente a “tensão” ou “relaxamento”.

A própria percepção visual de uma performance musical ao vivo têm influência na comunicação da expressividade, devido à interacção da modalidade musical e visual, entre outros aspectos (Lehmann, Sloboda & Woody 2007:169).

Podemos observar que têm sido feitos vários estudos para demonstrar como a construção do sentido durante a percepção musical está intimamente ligada à percepção visual e à criação de imagens mentais. Por um lado, quando as imagens se associam ao conteúdo musical de uma forma *kinestésica* (associação de velocidade) ou *sintagmática* (associação de expressividade), o sentido musical de expressão e estrutura musical é percebido de uma forma mais intensa. Por outro lado, o próprio intérprete pode utilizar diferentes imagens de movimento ou metáforas para influenciar a sua interpretação e comunicação de determinada obra. Podemos, portanto, concluir que a percepção visual influencia a produção de sentido musical do lado do receptor (ou público) e que a preparação da performance do lado do intérprete

pode enriquecer o sentido musical, através da escolha de imagens expressivas de movimento ou metáforas [cf. Holmes (2005) e Correia (2007a)].

“... há evidências neurológicas que nos permitem argumentar que há uma relação íntima entre movimento e emoção e que essa relação é física/corporal ao mais profundo nível.”
(Correia 2007, p.75)

A articulação de parâmetros tais como gesto, imagem, movimento, som e emoção na preparação da performance poderão implicar uma maior expressividade e memorização.

1.3. Construir um imaginário: Analogia e projecções metafóricas no processo de construção de uma narrativa

“Um ouvinte tem que invocar uma plethora de analogias, metáforas e memórias de modo a produzir um sentido coerente do ambiente sonoro, e o próprio esforço para conseguir essa coerência pode ser só por si uma experiência emocional.”

(Lavy, 2001:208)

O sistema cognitivo apreende o sentido de uma obra de arte pela via metafórica, servindo-se da *analogia*. Num processo artístico, a *analogia* é a transformação de uma realidade simbólica para outra realidade simbólica. O conteúdo significativo de um conceito é abstraído e essa abstracção específica é aplicada a outro conceito diferente. O exemplo mais simples que temos de processo analógico na música é a partitura. Não sendo música e conservando as suas propriedades como código musical, as suas indicações poderão ser transformadas no som que corresponde ao “código” apresentado no pentagrama. Acontece desta forma um sistema de transferência, da partitura para a ideia musical e sua posterior realização sonora (no caso do *intérprete*). Na interpretação da partitura, o músico não se limita a traduzir um código de uma forma literal, uma vez que a partitura é uma mnemónica, por natureza incompleta, que necessita do contributo da imaginação contextualizada do intérprete. Partindo do esquema simbólico que a partitura representa, o intérprete terá de contribuir *activamente* na produção de sentido. A produção de sentido na

interpretação passa por várias etapas. Numa primeira fase, a partitura é traduzida em som. Seguidamente, o som é estruturado e submetido a uma organização frásica, motívica, harmónica, estrutural, etc. Durante esta fase, o intérprete irá contribuir com os seus conhecimentos técnicos, analíticos e com outros elementos do processo cognitivo na construção de uma interpretação que faça sentido.

Para uma interpretação fazer sentido, é importante ter uma visão global da obra e encontrar um fio condutor que ligue a macroestrutura através de encadeamentos de pequenas células, que se inserem num conceito geral da obra. A ideia da construção de uma narrativa musical parece ser uma boa metodologia para aplicar um fio condutor de sentido a uma ideia que se desenvolve ao longo da interpretação musical.

“1. Há um trabalho do inconsciente cognitivo que fundamenta toda a produção de sentido, sendo que a capacidade de produzir narrativas emocionais acompanha a cognição humana desde as suas primeiras manifestações.” (Correia 2007, p.101)

A construção da narrativa emocional passa pela elaboração de um imaginário, seja ele verídico ou fictício, relacionado com o reportório. Neste projecto, escolhi como matriz a pintura, uma vez que este tipo de expressão artística estimula fortemente a minha imaginação.

“2. A imaginação opera seguindo uma lógica emocional (it’s coherent if it feels right”), (...). É a nossa experiência estruturada emocionalmente e kinesteticamente que simultaneamente alimenta e condiciona o jogo livre da imaginação na construção do conhecimento e em todos os actos de comunicação.” (Correia 2007, p.102)

Relacionar imagens escolhidas para determinado contexto musical desencadeia um processo natural de analogia entre as duas modalidades, em busca de um significado que as relacione. Desta forma, é estimulada a formação de metáforas, que surgem pela tentativa – não-consciente – de fazer corresponder imagem e música. A interacção das duas desencadeia uma analogia, que por sua vez se relaciona em determinado momento com o armazém de experiência pessoal, incutindo-lhe uma simbologia e resposta emocional únicas. O corpo desenvolve, portanto, uma resposta cinestésica e emocional aos estímulos intermodais que recebe, produzindo novo conhecimento que armazena ao nível do *corpo* - que se *transforma* perante o estímulo, ao procurar uma relação entre cada nova pequena percepção e a sua experiência pessoal acumulada. Neste ciclo de produção de sentido, adquiriu-se um novo conhecimento tácito – pleno de sentido cinestésico, emocional e simbólico - e é a partir dele que o intérprete irá

procurar os gestos apropriados para exprimir essa *ideia/sensação*, afinando o gesto à ideia musical ou som pretendido. Esse novo conhecimento tácito armazena-se sob a forma de *projecções metafóricas*.

As *projecções metafóricas* são elaboradas a partir de esquemas de imagens, que por sua vez se formam a partir das interações corporais com o meio. Os esquemas de imagens permitem estruturar o sentido a níveis mais abstractos de cognição, de uma forma figurativa, no qual a imaginação exerce um papel importante. Por exemplo, apreensão de subida e descida da temperatura: a temperatura é associada a um esquema de verticalidade, em que mais/ subida/ elevação/ superior se relacionam com temperaturas mais quentes, em oposição a menos/ descida/ inferior, que se relacionam com temperaturas mais frias em relação a um dado valor de temperatura. Para além da utilização de esquemas imaginativos na produção e posterior armazenamento de sentido, as *projecções metafóricas* incluem também uma componente kinestésica (sentido de velocidade, projecção de tempo no espaço) e metafórica (sentido simbólico)³.

Na música, como na arte em geral, não existe uma única interpretação muito menos uma tradução directa do sentido. O sentido é importado pela via metafórica e pelas manifestações do corpo ao estímulo musical.

Ao ouvirmos outras interpretações ou experimentarmos interpretar uma partitura, criam-se por vezes momentos de fruição, em que o *corpo* se manifesta como *armazém de sentir*, gritando mais alto do que qualquer pensamento. Esse sentir, que só conhece o presente, pode ser analisado retrospectivamente, na tentativa de conjugar os diferentes factores que geraram uma resposta afectiva espontânea. O mais curioso, é não podermos focar a nossa atenção numa razão exterior palpável para a resposta afectiva, mas talvez possamos focar-nos na *interacção* de determinados elementos com o *corpo*, que nos despertaram a atenção e se tornaram significativos para nós, sujeito, naquele instante. Contudo, a natureza dessa interacção permanece subjectiva e no plano da imanência. Apesar de a experiência afectiva permanecer no campo pré-

3 “Em domínios em que não há uma estrutura pré-conceptual claramente discernível para a nossa experiência, nós importamos uma estrutura por metáfora. A metáfora permite-nos compreender domínios de experiência que não têm a sua própria estrutura pré-conceptual. Muitos dos domínios da nossa experiência são assim. Compreender a experiência pela via metafórica é um dos maiores triunfos imaginativos da mente humana.” (Lakoff, G. 1987: 302-3; trad. da autora)

verbal, gerou-se um novo conhecimento, tácito, que transformou a nossa percepção naquele instante e ficou gravado na nossa memória afectiva sob a forma de sensação. Podemos recordar essa sensação através da memória referencial – *aquela* música/interpretação despoletou aquele conhecimento no *corpo* – sem no entanto experienciarmos a mesma sensação a que nos referimos. No entanto, ponho em hipótese que seja apenas através da memória *associativa*, pré-verbal, despoletada a um nível não consciente, que a resposta estética surge activamente. Será que podemos cultivar a actividade *associativa* do *corpo* através do estímulo metafórico, produzindo novo conhecimento através das respostas afectivas – e de natureza estética – à arte? Procurando uma correspondência metafórica, poderei procurar uma imagem que evoca uma resposta afectiva semelhante àquela que foi despoletada por determinada frase musical. Esta técnica é muito utilizada nas bandas sonoras que procuram redundância do sentido visual e auditivo. No entanto, devo assinalar que, do ponto de vista do intérprete, ao procurar uma correspondência analógica entre dois referentes distintos, a minha interpretação de cada um deles se transforma, uma vez que também eu me transformei ao procurar associá-los.

A construção de uma narrativa é uma forma de estruturar as nossas experiências para níveis mais conscientes de produção de sentido, uma vez que associam o nosso conhecimento armazenado corporal e afectivo com determinado evento ou acção. As nossas experiências ficam não só estruturadas numa linha temporal, como também lhes é incutido um sentido simbólico e emocional. Devido a esta componente emocional, a memorização encontra-se facilitada (cf. Gathercole 1998).

Tendo em conta a importância da construção de uma narrativa para a estruturação e memorização de episódios ou eventos, a ideia de elaborar uma narrativa pessoal relacionada com a obra musical a ser interpretada parece convincente, uma vez que poderá eventualmente contribuir para uma expressividade incorporada e uma melhor memorização, devido à experiência emocional/expressiva do intérprete. A narrativa terá uma função de interligar as projecções metafóricas criadas/ pretendidas em cada momento da música através de um fio condutor de sentido.

A criação de uma narrativa surge através da associação de *ideias* sensitivas – de natureza musical, tácita, visual, gestual – ou *projecções metafóricas*, ao texto musical. Surge da interacção do *corpo* aos estímulos e a sua realização numa obra musical

resulta do ajuste entre a *ideia* e o gesto correspondente para a produção de som. Pela minha experiência, a intenção expressiva vai-se tornando cada vez mais focada e distinta durante esse processo de ajuste⁴.

A narrativa é um território que o intérprete pode povoar com diferentes tipos de informação – intermodal, como por exemplo, auditiva, visual, tácita, gestual e “intelectual”/intenções expressivas. Desta forma, a narrativa pode ser considerada como uma espécie de *gancho* onde se *penduram* todo o tipo de associações. Considero que a primeira associação ao texto musical deve ser de natureza expressiva, e todas as outras que se seguem devem respeitar essa intenção. Sob uma outra perspectiva, mais uma vez se afirma que devemos partir da *ideia* em busca do resultado sonoro correspondente. O papel da imaginação é crucial neste processo associativo, não só ao nível da escolha da associação imagem-som-*ideia* ou *ideia*-gesto-som, como também em todas as ramificações que a projecção da *ideia* envolve: imaginar o som pretendido, imaginar a sensação táctil (por exemplo, que parte do corpo tem de descontrair para conseguir determinado som), transferir a experiência emocional proporcionada pela imagem (por exemplo, susto) para o resultado sonoro (por exemplo, mais cheio em harmónicos, brilhante, ou mais nasalado), entre muitos outros exemplos. Intérpretes profissionais experientes têm um trabalho de imaginação extremamente desenvolvido, que lhes serve de matriz para a procura das continuidades gestuais apropriadas para a concretização dessa *ideia* (cf.: Correia 2007a, Fischer 2004 e Holmes 1995).

1.4. Memória e Imaginação durante a preparação para a performance

Musical representations need not be solely of an auditory nature. We can think in terms of music theory, emotions, images and kinaesthetic and other aspects. (...) mental representations, namely the individuals ability to reconstruct the outside world in order to act effectively on that information is at the heart of becoming an expert.

(Lehmann, Sloboda & Woody 2007:20-23)

⁴ Também Holmes (2005) faz referência à *constantly refining blueprint of the ideal performance* e Correia (2007a) à *amalgama subjectiva e simbólica embrionária* (cf. pp.18 e 27).

Uma vez que as representações internas requerem o contributo da memória e imaginação, resolvi dedicar este capítulo a discernir os diferentes tipos de memória, que por sua vez requerem diferentes recursos da imaginação.

Os sistemas de memória mais importantes para a performance musical são: *auditivo*, *motor*, *visual* e *emocional*. Cada um destes sistemas de memória entra em interacção com os outros, fortificando-se mutuamente e de forma natural (não-consciente) através de uma rede de informação, ou *corrente associativa*, de natureza intermodal. A memorização deliberada transforma as *correntes associativas* – motora, auditiva, visual e emocional – em *referências de conteúdo*⁵, que se caracterizam por permitir ao intérprete relembrar a informação que procura em determinado momento. Este tipo de memória tem uma natureza mais consciente e linguística – em que o “discurso interior” proporciona um meio de controlo mental que pode ser utilizado para implementar planos e estratégias, como por exemplo, no caso do ensaio mental. Uma memorização eficaz de determinada obra musical implica dominar uma integração delicada entre a *memória de conteúdo* – declarativa e assente na linguagem, determina explicitamente (consciente) *o que* se deve relembrar – e a *memória associativa* – envolve conhecimento processual, baseado em capacidades motoras e sensitivas implícitas no *corpo* (pré-declarativas, não conscientes), sobre *como* se deve executar determinada tarefa. A integração das duas permite ao intérprete relembrar deliberadamente e num só momento determinado conteúdo musical (*sobre*) e sua interpretação (*como*). Relacionando este conhecimento com o que foi escrito anteriormente, sugere-se que a construção de uma narrativa funcione como elemento estruturante e de integração entre diversas associações intermodais ao significado musical – auditiva, emocional, motora (tácita e de movimento/ gesto) e visual – que se acumulam ao nível pré-verbal no *corpo/ conhecimento processual* – e a informação a ser lembrada acerca do significado musical – notação musical, memória linguística/ de conteúdo (cf.: Chaffin et al. 2009).

Dentro do campo do conhecimento pré-verbal, é de referir a importância das memórias *auditiva*, *tácita e motora*, *visual* e *emocional*. As memórias *estrutural*,

5 Tradução de: *content adressable memory*.

narrativa e linguística são de natureza verbal. A integração destes dois tipos de memória é de grande importância para a eficácia da recordação. Seguidamente, iremos analisar cada um destes diferentes tipos de memória, como se articulam e como estão relacionados com a imaginação.

A informação é armazenada na memória a longo prazo e representada a partir de *esquemas associativos* ou *projeções metafóricas*, que se articulam entre si. Ao contrário da concepção popular, a memória não é um armazém que contém os registos exactos e “originais” dos momentos vividos (cf.: Mandler 1984). As memórias de eventos específicos (episódicas) são *reconstruídas* de cada vez que são lembradas, baseando-se em conhecimento esquemático (semântico) que representa memórias “genéricas”. Quanto melhor articulamos diferentes tipos de memória, melhor reforçamos a rede a ser reconstruída no momento desejado. *Pistas de activação da memória* são mnemónicas que nos ajudam a recuperar redes de informação, de natureza intermodal. Ao ser comparada a recuperação de determinado conteúdo musical, os músicos entrevistados mostraram mais facilidade em tocar do que voltar a escrever a obra musical em questão (cf.: Chaffin and Logan 2006). Esta diferença deve-se ao facto de as múltiplas *pistas de activação da memória* serem de natureza intermodal, reforçando o esquema a ser lembrado baseando-se também na experiência física/ do *corpo*.

Iremos descrever cada tipo de memória mais pormenorizadamente.

1. *Memória auditiva*. Consiste na capacidade de reconstruir uma melodia, ouvindo-a interiormente, sem que esteja fisicamente presente. Este tipo de memória é muito útil durante a performance, uma vez que permite ao intérprete ouvir antecipadamente os sons que irá tocar a seguir. A memória auditiva pode ser dividida em várias categorias que se inter-relacionam, tais como esquemas de ritmo, melodia, harmonia e afinação/frequência (relativa ou absoluta).

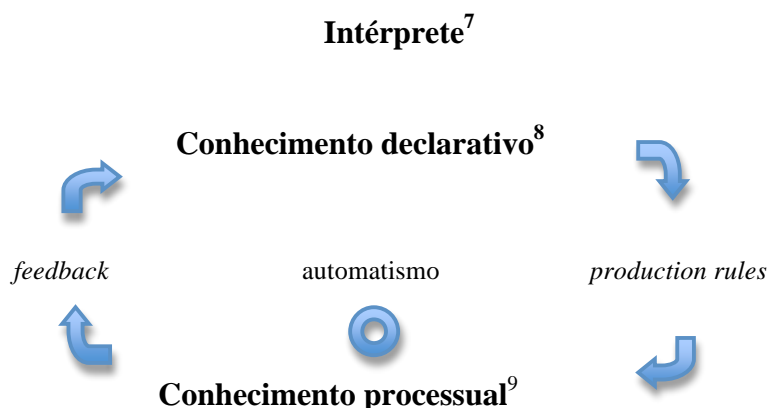
2. *Memória tácita e motora*. Este tipo de memória permite que determinadas acções sejam executadas automaticamente devido à memória cinestésica proveniente da resposta do *corpo* – sensação dos músculos, articulações e outros receptores do sentido do tacto (pele, dedos, etc.). A descoberta recente dos “mirror neurons” no sistema motor veio reforçar a ideia da interacção entre este sistema e os sistemas sensoriais. Através da representação mimética, podemos sentir, imaginar e activar o

nosso sistema motor, simplesmente vendo ou ouvindo outros. Esta capacidade deve-se precisamente à relação dos sistemas de produção de sentido e de memória com o *corpo* – armazém de sentir, num sistema de conhecimento pré-verbal. A repetição de determinados gestos cria automatismos que permitem ao intérprete não ter que “pensar” em cada movimento necessário para reproduzir uma peça. Desta forma, depois da devida preparação do intérprete, ouvir (interiormente) determinada sequência musical acciona uma cadeia de gestos necessários para a fazer soar no instrumento⁶.

Para termos acesso à memória tácita é necessário activar o *processo* da performance, uma vez que não basta o conhecimento declarativo (saber sobre). Accionar este automatismo requer articular, activar e relacionar o conhecimento *processual* e o conhecimento *declarativo*. Para tal, deverá ser trabalhada a memória *linguística*, que dá “ordens” ou *production rules* para a execução de determinadas tarefas. O domínio da correspondência entre as ordens/ *production rules* e a acção correspondente torna o conhecimento tácito (não-consciente, pré-verbal) num processo mais consciente e fácil de memorizar, devido à rede associativa que é criada. É desta forma que a natureza associativa da memória tácita estabelece uma ligação com a memória de tipo processual. Uma vez desenvolvidas as capacidades necessárias para activar o processo da performance de forma automática e com o mínimo esforço, o papel do intérprete é apenas o de supervisionar esse processo. No caso de detectar uma falha no automatismo, o conhecimento *declarativo* entrará em acção para reparar a falha em tempo real. A memória *declarativa* pode ser treinada através de *performance cues*, mnemónicas que activam determinada informação.

6 A *Production System Theory* aborda a criação de automatismos através de pequenas células que se repetem até não exigirem esforço algum. Uma *Production Rule* é uma ordem dada pelo corpo para determinada acção. Quanto maior o automatismo conseguido, menos ordens ou *Production Rules* e menor o esforço serão necessários para cumprir determinada tarefa (por exemplo, tocar uma melodia).

Processo da Performance:



3. *Memória visual*. Visualizar a partitura pode ser uma forma de relembrar e activar o processo da performance. Permite não só recordar a informação escrita, mas também a disposição espacial (na folha) dessa informação.¹⁰ Cada indivíduo tem uma capacidade diferente para imaginar ou ver a partitura (ou outra imagem) através da memória. Tal como no caso outros tipos de memória que utilizam a linguagem pré-verbal, existe uma grande propensão para a intermodalidade, assim como para relacionar as imagens interiores com determinada emoção proveniente de uma interpretação pessoal. A memória espacial pode ser considerada uma subcategoria da memória visual.

4. *Memória emocional*. As experiências pessoais carregadas emocionalmente são mais fáceis de recordar do as que outras, não-emocionais (Gathercole 1998:18, Talmi et al. 2007). A experiência emocional exerce um papel importante na memória autobiográfica. O grau de envolvimento pessoal, assim como o grau de emotividade que acompanham determinada experiência pessoal são factores determinantes para a sua memorização a longo prazo. A resposta emocional do intérprete à música

⁷ supervisiona o processo

⁸ saber *sobre* - Memória linguística (activada através de mnemónicas que por sua vez accionam *production rules* ou ordens)

⁹ saber *como* – *feedback* através dos sentidos/ *corpo*

¹⁰ Certos músicos experientes têm dificuldade em trabalhar com edições diferentes de uma peça que dominam, devido à diferente disposição espacial da informação. (Chaffin et al. 2002, p.37)

contribui de forma significativa para a sua memorização, o que torna a expressividade uma das mais importantes mnemónicas a serem trabalhadas para uma boa memorização.

5. *Memória estrutural e Memória narrativa*. Estes dois tipos de memória relembram a organização geral da estrutura e sequência de uma história, biografia, evento ou obra musical.

Quanto maior a coerência narrativa num dado momento, mais organizado será o traço de memória e a coordenação com os esquemas narrativos utilizados para interpretar os traços incompletos muitos anos mais tarde (Gathercole 1998:19, trad. da autora)

A *Memória narrativa* assenta em esquemas ou redes de informação que relacionam acções – movimentos, intenções, emoções - com uma sequenciação temporal e são articulados através de uma narrativa. Uma narrativa pode assentar numa linguagem *declarativa* – verbal - ou *sensorial* – pré-verbal, como, por exemplo, no caso da sequenciação de imagens de uma banda desenhada, filmes mudos, sonhos, dança ou mímica. No caso da música, a *estrutura narrativa* está relacionada com a estrutura de secções e subsecções que incluem estruturas rítmicas, harmónicas, métricas, etc. A análise das propriedades da estrutura de uma obra musical ajuda a organizar o estudo assim como fortifica a memorização. Embora com características semelhantes a nível cognitivo, o termo *Memória narrativa* é mais utilizado para descrever a relação estrutural em histórias ou eventos enquanto a *Memória estrutural* se refere mais à relação e organização das estruturas musicais. A sensibilidade para reconhecer uma estrutura musical é uma capacidade que surge após um certo treino e maturidade musical, uma vez que se trata de uma estrutura implícita e que requer interpretação pessoal da informação.

6. *Memória linguística*. Consiste nas instruções mentais que performers experientes utilizam para relembrar determinada informação ou acção em momentos específicos da performance. Estas instruções mentais podem ser verbais ou utilizar outras modalidades pré-verbais – tácita, auditiva, visual, emocional. Contudo, a natureza proposicional desta memória permite traduzir essas instruções em palavras, mesmo que se refiram a um conhecimento processual, do *corpo*. A memória linguística permite alcançar um maior controlo mental para delinear planos ou estratégias, uma vez que consegue (re-)descrever a actividade de outros sistemas cognitivos através da

linguagem. Ensaiar instruções mentais de memória, como por exemplo, no ensaio mental da performance, tem implicações ao nível do sistema nervoso e activa e coordena automaticamente a actividade dos outros sistemas (motor, por exemplo). A *Memória linguística* pode ainda ajudar a recuperar e activar informação durante a performance na eventualidade de falha da *Memória associativa* (automatismo, o que tocamos lembra-nos do que vem a seguir). Pessoalmente, penso que utilizar a antecipação auditiva durante a performance permite activar naturalmente a *Memória linguística* e ter tempo para corrigir eventuais falhas que surjam no automatismo, evitando assim erros indesejados.

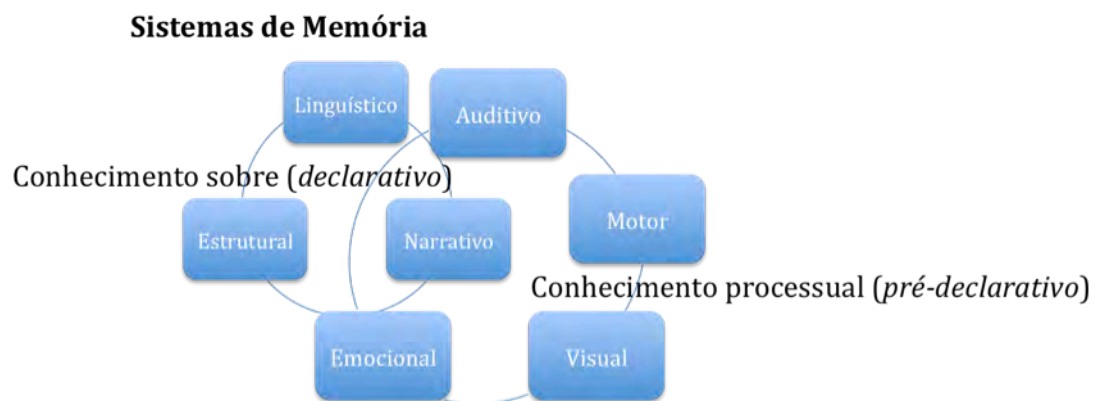


Fig.1

Memória associativa (*corpo/pré-declarativa*) e Memória de conteúdo (*linguagem/declarativa*)

Referências de Conteúdo (activadas por *mnemónicas* - verbais ou não verbais)

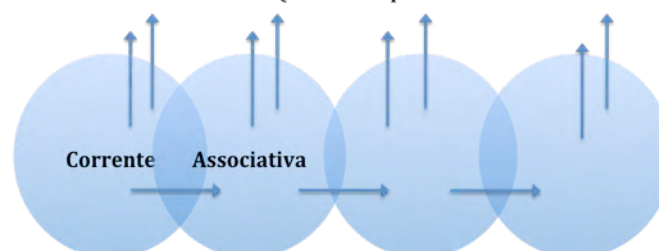


Fig.2: A diferença entre Corrente Associativa e Referências de Conteúdo é que a primeira, uma vez activa, encadeia a informação de forma automática, x despoleta a memória de y; enquanto a segunda é independente da cadeia associativa e as suas referências podem ser accionadas a qualquer momento, desde que exista um processo de activação que lhes diga respeito (p.ex. mnemónicas).

1.5. Como ensaiar a memorização de uma performance?

Simon Fischer (2004) propõe que cada tipo de memória – auditiva, visual, tácita, estrutural etc. - seja ensaiada isoladamente, para permitir que se estabeleçam diferentes tipos de associação ao texto musical. Defende que: “*A expressividade deve ser o primeiro gancho onde pendurar todas as outras associações*” (Fischer 2004:292). Para salvaguardar a hipótese de a cadeia associativa falhar durante a performance, músicos experientes preparam uma rede de segurança que consiste em desenvolver diversas pistas de activação de memória. Embora não tenha a riqueza multidimensional das cadeias associativas, as *Memórias de referência de conteúdos* ou *Memórias referenciais* são muito mais flexíveis, uma vez que permitem criar múltiplos pontos de partida. Estas memórias utilizam o conhecimento esquemático (estrutural) para elaborar uma rede de pistas de activação de memória ou mnemónicas, que se podem basear em microestruturas ou padrões musicais ou ainda em pequenas frases sugestivas (“agora mais piano e suave”, por exemplo) no discurso interno do performer. As mnemónicas podem ser de natureza *estrutural* - referem-se a elementos estruturais da obra musical; *expressiva* – referem a expressividade musical pretendida; *interpretativa* – referem gestos expressivos ou modulações de tempo e dinâmica; e *motora* – referem detalhes críticos da técnica instrumental.

Uma memorização eficaz da performance implica uma boa coordenação e integração dos dois sistemas de activação – *associativo* (intermodal, motor, pré-verbal) e *referencial* (declarativo). Esta integração tem de ser ensaiada cuidadosamente, uma vez que é necessário coordenar a extrema velocidade do automatismo (*associativo*) adquirido com a natureza mais lenta da recuperação do conteúdo *referencial* (cf.: Ericson and Kintsch 1995). Para além disso, “*a informação emocional chega ao cérebro de um modo muito mais directo, mas escapando muitas vezes ao controle da consciência*” (Correia 2007, p.98). Durante o estudo, o intérprete poderá criar o automatismo de prestar atenção às referências de conteúdo, integrando-as no processo integral da performance. Desta forma, integra a *Memória referencial* na *corrente associativa*, automática, fortificando a rede associativa da memória através de mnemónicas. Esta integração ajuda a focar a atenção para supervisionar a performance e estar mais propenso para pequenas variações espontâneas de

interpretação no momento da performance. Ao contrário da *Memória associativa*, que é sequencial, a *Memória referencial* tem a capacidade de viajar livremente no friso de tempo da performance. Ou seja, durante o momento em que o intérprete está a tocar o compasso 30, ele poderá estar a utilizar a *Memória referencial* para o compasso 31 ou 32 – relembrando uma mnemónica, por exemplo, ou mesmo a comparar a expressividade presente com a que tocou anteriormente, com a intenção de a tornar mais ou menos intensa, etc. Desta forma, estará a tomar opções performativas em tempo real.

1.6. Imaginação durante o estudo

“A imaginação opera em todos os níveis de actividade cognitiva, seja ela consciente ou inconsciente (aproximadamente 95% da nossa actividade cognitiva é inconsciente), alicerçando e fundamentando, inclusivamente, as formas mais elaboradas de conceptualização e raciocínio.”

(Correia 2007, p.101)

Tomar opções performativas em tempo real implica não só conseguir uma boa coordenação entre os dois tipos de memória descritos atrás, como implica também ter uma grande capacidade de coordenação entre imaginação/ideia e prática/ execução. A importância da imaginação durante o estudo e a sua relação com a memorização foi abordada por Fischer (2004) e Holmes (1995). Ambos defendem que o intérprete deve, em primeiro lugar, construir uma ideia detalhada, profunda e expressiva acerca da música que vai tocar, utilizando - para além da técnica e outros conhecimentos adquiridos - vários tipos de imaginação como recurso – tácita, auditiva, visual, etc. É a partir desta ideia geral (macroestrutura) e também minuciosa (microestruturas e pormenores) que o intérprete irá fazer as suas opções performativas:

*“... performers at the highest levels will carry an internal, constantly refining blueprint of their ideal performance and are prepared to work long and hard in order to follow it. This level of intensity during learning is likely to contribute significantly to effective memorisation”*¹¹ (Ericsson, Krampe & Tesch-Romer in Holmes 1995:225).

¹¹ Optou-se por não traduzir esta citação no corpo do texto: “...intérpretes do mais alto nível trazem consigo uma imagem interna, que se renova constantemente, da performance ideal, e estão dispostos a

Elaborar uma imagem detalhada da performance ideal requer utilizar e coordenar delicadamente os recursos da imaginação e memória anteriormente descritos. Construir uma narrativa emocional como recurso estruturante e associativo do sentido musical pode ajudar a conceber e “refinar” a imagem-matriz (da performance ideal) para direccionar o estudo. Para além disso, poderá também implicar um maior envolvimento intérprete durante a performance, uma vez que relaciona a experiência pessoal – através das *projeções metafóricas* – e imaginação ao processo de produção de um sentido musical. O grau de envolvimento pessoal na construção do sentido musical será um factor determinante para a natureza da expressividade e eficácia da memorização.

De acordo com esta ideia, escolher uma narrativa emocional que relaciona quadros de redundância expressiva à estrutura associativa do conteúdo musical poderá ajudar o intérprete a *incorporar* a expressividade desejada através das diferentes modalidades, assim como poderá reforçar as correntes *associativas* (através do encadeamento da história da narrativa) e mnemónicas (as imagens expressivas), tão importantes para as *Memórias associativa e referencial*.

As modalidades que podem ser trabalhadas através da construção de uma narrativa desta natureza e associadas à performance musical são as seguintes:

1.1 *Visual* – a imagem da pintura (ou pormenor), a imagem da partitura, o controlo visual das mãos o instrumento, etc.;

1.2 *Tácita e Motora* – *incorporando* a narrativa no processo da performance, *incorporando* os gestos expressivos e necessários para a interpretação;

1.3 *Auditiva* – ouvindo o som com a expressividade pretendida, incluindo aspectos tais como timbre, vibrato, frequência, intensidade, etc.

1.4 *Emocional* – associar a expressividade do quadro e da música.

1.5 *Estrutural e Narrativa* – a narrativa ajuda a tornar explícita uma estrutura musical implícita, tornando o intérprete mais consciente de diversos elementos estruturantes ao procurar a associação entre narrativa e estrutura musical (macro – forma, estilo,

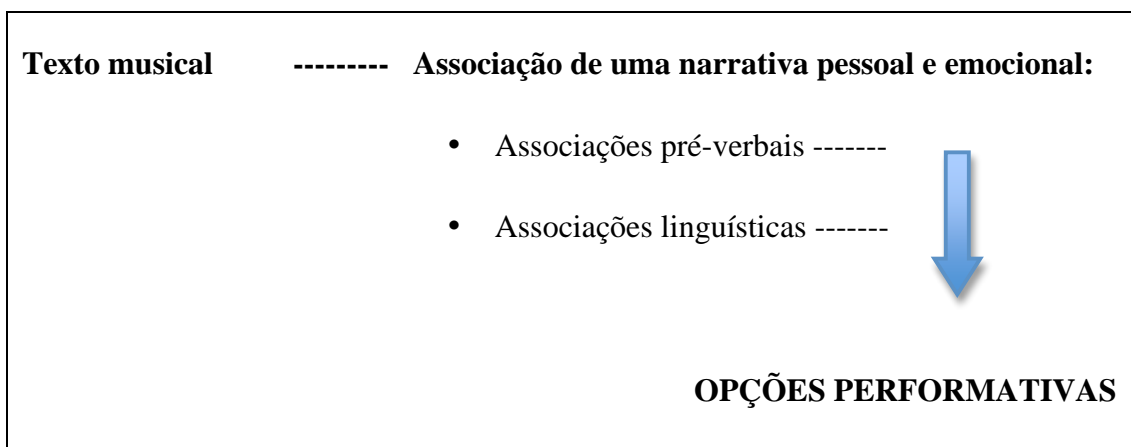
investir tempo e dedicação para a concretizar. Este nível de intensidade durante o estudo contribui de forma significativa para uma memorização eficaz.” (trad. da autora)

etc.; e microestruturas – harmonia, melodia, padrões, sequências, etc.). Para além de promover uma maior atenção para a estrutura, a narrativa permite formular um fio condutor entre os elementos estruturantes, dando-lhes um sentido particular em relação ao todo. A sequência de quadros escolhida tem de fazer redundância com o sentido expressivo e estrutural da música e, para além disso, tem de fazer sentido narrativo, no encadeamento ou sequência de quadros.

2.1 Memória linguística – escrever ou explicar de forma escrita ou oral a associação empírica entre quadros e música despoleta uma maior consciência para as opções performativas – dedilhações, micro-dinâmicas, articulação, vibrato, etc. - tomadas, permitindo também que desta forma sejam mais facilmente memorizáveis.

2.2 Memória associativa – Na corrente associativa do sentido musical a modalidades verbais e pré-verbais, a narrativa actua como uma associação extra ao sentido musical, com características de natureza dupla, ou seja, verbal e pré-verbal. Isto acontece pelo facto de a narrativa se poder servir da linguagem ou não para exprimir um contorno linear, mas com profundidade, da sequência de eventos de natureza intermodal (musicais, visuais, auditivos, etc.).

Esquema:



Elaborar uma narrativa actua como uma síntese do elo condutor entre as associações ao sentido musical que se podem tornar mais conscientes sem terem de ser necessariamente verbalizadas. Por exemplo, ao olhar a expressividade de um rosto ou para um céu nublado e associar essa imagem ao texto musical, fizemos uma

transferência de modalidade, ambas pré-verbais, tornando as intenções expressivas para determinada passagem mais claras e conscientes, sem no entanto utilizar a linguagem. Por outro lado, podemos utilizar o mesmo rosto expressivo ou o céu nublado dentro do contexto *sequencial* da narrativa, em que sabemos que o céu está nublado *porque* se trata do amanhecer de um dia de tempestade ou que o rosto está com determinada expressividade *porque* acabou de acordar, e nesse caso, iremos ter de relacionar essa mesma imagem com a coerência sequencial da narrativa e traduzir essa interpretação nas opções performativas.

Neste caso, a imagem estará associada a um *momento sequencial* ou *encadeamento* (sentido horizontal com profundidade) da narrativa, que se caracteriza por várias características intermodais associadas ao sentido musical daquele momento e consequentes opções performativas.

2.3 Memória referencial – As imagens escolhidas para ilustrar a narrativa emocional podem servir como mnemónicas ou chaves de activação da memória: ao visualizar determinada imagem lembramo-nos do conteúdo musical a que está associado e vice-versa, incluindo todas as outras associações expressivas e interpretativas, assim como também localizamos a imagem/música na sequência da narrativa.

Nesse caso, a imagem estará associada a um *episódio* (sentido vertical com profundidade) da narrativa, mnemónica para determinado *momento sequencial* da cadeia associativa. Ou seja, remete para a memória associativa, tácita, automatizada.

Neste estudo-caso, tem-se como objectivo que as pinturas funcionem como mnemónicas que tornem mais fácil recordar a expressividade, som e gestos pretendidos. As pinturas estão relacionadas com unidades estruturais da música e demarcam a projecção de diferentes atmosferas emocionais numa linha de tempo (sequencial), numa linguagem pré-verbal.

Ensaio imaginário ou ensaio mental

O ensaio imaginário consiste em ver-ouvir-sentir-imaginar um objectivo ou resultado e é uma técnica poderosa para acelerar o processo de aprendizagem. Foi importada das técnicas de treino do desporto que valorizam o treino mental – recorrendo ao

imaginário - tanto quanto o treino físico. Em qualquer área, os melhores “performers” incluem no seu treino o ensaio imaginário, de forma inconsciente ou deliberadamente.

No ensaio mental, o performer compõe o seu imaginário, focando as imagens que deseja preservar e corrigindo aquelas que são de alguma forma indesejáveis. A técnica consiste em desfocar cada dificuldade ou medo e focar o resultado desejado de forma vívida, como se fosse real. Elaborar um filme imaginário da performance ideal, que pode ser eternamente melhorado e retocado, é uma imagem em constante aperfeiçoamento que tem os limites da imaginação de cada um. Podemos concentrar-nos em elementos tais como o início, meio e fim de cada nota, frase, passagem, andamento ou obra inteira, concentrando-nos nos aspectos musicais, técnicos e sensoriais. Os detalhes do nosso imaginário podem incluir aspectos tais como drama musical, expressividade, cor do som (timbre), movimentos físicos precisos (memória táctil e motora), eliminando tensão física e mental (relaxamento e facilidade), visualizando também a atitude emocional e mental desejada. Muitos intérpretes consideram que elaborar um imaginário no qual se sentem relaxados e calmos durante a performance prospectiva ajuda a controlar o sistema nervoso durante a performance “real”. No fundo, mudar e retocar as imagens do nosso imaginário é o que fazemos durante o estudo com o instrumento, mas temos a dificuldade acrescida da sua concretização física. Dividir as tarefas em etapas pode ajudar a delinear uma estratégia para a sua concretização. Se a primeira etapa consistir em imaginar vívidamente o resultado ideal (ao pormenor), o estudo focado, no instrumento, tem sempre uma meta a atingir (Fischer 2004:290).

Para retocar e imaginar firmemente um resultado ideal, as nossas experiências vividas têm uma grande influência. Por isso, assistir a concertos ao vivo, ouvir gravações, vídeos, ler sobre música, intérpretes e professores e estudar livros de técnica (por exemplo Galamian ou Flesch) com o violino, ter aulas, participar em masterclasses, discutir música e técnica com amigos e colegas, assim como ler sobre outras matérias e participar noutras actividades (como desporto ou dança) enriquecem o nosso imaginário e influenciam a nossa escolha da imagem ideal.

2. O Projecto

Na sequência do enquadramento teórico mencionado, o meu projecto consiste em associar imagens de pintura a um determinado repertório para ser tocado ao vivo, e cujo critério de selecção é a correspondência da imagem ao ambiente que se pretende criar na narrativa musical. Desta forma, tentou-se estabelecer um ‘enlace’ entre as narrativas pictórica e musical, com o objectivo de uma reforçar o sentido da outra. Haverá, portanto, redundância de sentido entre as duas narrativas e uma maior intensidade de estímulos de sentido convergente.

Neste projecto procurei explorar as minhas imagens de movimento ou metáforas na produção de sentido musical de forma a proporcionar à minha interpretação e aos ouvintes um enriquecimento visual redundante do sentido musical elaborado anteriormente através da construção de uma narrativa inspirada no imaginário pictórico.

O processo de elaboração da minha interpretação começou pela descodificação da partitura e sua análise. Depois de uma primeira leitura e de ultrapassar algumas dificuldades técnicas, comecei a pensar no encadeamento dos motivos e frases, dinâmica, pulsação, etc. e que atmosferas me sugeriam. Uma vez que decidi escolher a pintura como matriz simbólica, tentei fazer uma associação livre entre a atmosfera que queria transmitir na música e a sua associação na pintura. A mais valia de ter feito esta associação foi o facto de o quadro ter enriquecido o meu imaginário, que era uma amálgama vaga de sensações e ideias, que se vieram a materializar numa obra de arte correspondente. Outro aspecto favorável é o facto de através de um olhar, que se dá em segundos, conseguir sentir a estrutura musical que lhe foi associada e que se irá desenrolar no tempo, ou seja consigo ter uma matriz que resume um momento musical associado e ao mesmo tempo é propícia ao desenvolver a narrativa e seus pormenores. Resumindo, ao observar o quadro no geral consigo ter percepção de uma macroestrutura musical mas por outro lado, reparando nos pequenos pormenores da pintura, consigo fazer a associação aos detalhes musicais. É claro que para isso tive de escolher quadros em que encontrava riqueza simbólica ou movimento, contrastes de cor ou especial expressividade nos rostos. A razão que me levou a não ter

necessariamente de escolher um quadro de uma época correspondente à da obra musical foi precisamente porque o meu critério de selecção se baseou na expressividade do quadro e sua redundância com o sentido musical pretendido e não à corrente estética correspondente.

3. Metodologia

O modelo proposto por Correia (2007) - “Um modelo Teórico para a Compreensão e o Estudo da Performance Musical” foi aplicado à sonata para violino, op.94a de Prokofiev, acrescentando à contextualização histórica um universo pictórico, para o qual tenho uma sensibilidade muito particular. Correia (2002) argumentou que os significados pessoais exercem um papel fundamental na construção de um contexto/sentido e que relacionam, unem ou associam as *continuidades gestuais*, que vão transformar a informação que o intérprete recolheu para criar a sua *amalgama emocional subjectiva*, única e pessoal, que por sua vez irá transformar-se na efectiva realização gestual no momento real da performance:

*“Whether historically grounded or not, the chosen context seems to be just a starting point, an amalgam of cultural references and technical resources, which has the function of simultaneously constraining and stimulating the performer’s imagination.”*¹² (Correia 2002:96)

O modelo operativo proposto tendo em vista a compreensão da performance musical divide-se em quatro etapas distintas:

1. *Contextualização*. O músico escolhe um contexto particular para a obra musical que vai interpretar. A natureza desse contexto pode ser proveniente de uma análise formal aprofundada, pesquisa histórica ou por associação livre.
2. *Exploração emocional do contexto*. Inspirando nesse contexto, o intérprete utiliza as suas *projectões metafóricas* na construção de uma narrativa emocional, escolhendo

¹² *Historicamente informado ou não, o contexto escolhido parece ser apenas um ponto de partida, uma amalgama de referências culturais e recursos técnicos, que tem a dupla função de circunscrever e estimular a imaginação do performer.* (trad. da autora)

os gestos apropriados para projectar o som desejado. Várias modalidades entram em interacção para encontrar as *continuidades gestuais* da expressão pretendida para cada momento da interpretação musical.

3. *Coactivação*. Depois de serem feitas as opções performativas e sua concretização no instrumento, segue-se um período de repetição intensiva, no qual o intérprete procura integrar toda a informação na performance e torná-la automática, de forma a poder *incorporá-la* vezes sem conta, sem esforço.

4. *Devir*. Depois de ter desenvolvido o automatismo, ao *reviver* a narrativa emocional dos ensaios, a atenção do performer fica mais livre para fazer opções performativas no momento, pequenas oscilações expressivas derivadas da interacção peculiar do intérprete com o público no ritual da performance.

Este modelo implica que o intérprete participe activamente na construção de sentido de uma forma muito pessoal, explorando as suas metáforas de movimento (experiência pessoal acumulada no *corpo*) e relacionando-as de forma intermodal – táctil, emocional, auditiva, visual, movimento, etc. – com o texto musical. A sua educação musical e experiência pessoal articulam-se de uma forma singular na procura de uma interpretação expressiva. Para além disso, pela simples razão de ter de repetir vezes sem conta as suas opções performativas, o intérprete terá de formular mnemónicas para poder reviver cada momento como estabeleceu previamente. Desta forma, desenvolve-se naturalmente a *Memória associativa*, uma vez que se repete vezes sem conta uma cadeia de associações ao conteúdo musical, assim como se desenvolve também a *Memória referencial*, uma vez que as metáforas de movimento (sob as suas diversas formas intermodais) podem servir de mnemónicas para recuperar determinada informação em qualquer momento. Estes dois tipos de memória devem ser intencionalmente trabalhadas no período da *Coactivação*, de forma a integrar na cadeia associativa as mnemónicas estabelecidas para cada momento da narrativa emocional, no desenrolar da interpretação musical. Desta forma, as referências tornam-se também automáticas, ou seja, o intérprete integra o conhecimento pré-verbal, inconsciente, com as preposições verbais que o fazem ter consciência da importância de determinado elemento durante a performance. A boa integração destes dois tipos de memória proporciona uma memorização eficaz (Chaffin et al. 2009). Para além disso, treina o intérprete a estabelecer um elo de

ligação entre as proposições (ordens mentais) e a sua concretização prática durante o processo da performance automatizada. As oscilações de interpretação estão relacionadas com as ordens mentais (de natureza verbal ou pré-verbal/ intermodal/ sensitiva) que o intérprete formula de forma consciente ou inconscientemente durante o ritual da performance ou mesmo durante o estudo.

Adoptando o modelo descrito e reconhecendo que as minhas experiências musicais estão frequentemente associadas a imagens, estudei a possibilidade de desenvolver uma interpretação baseada no universo pictórico, dando espaço e liberdade para se desenvolver esta forma peculiar de experienciar a música se desenvolver - apesar de não ser rara, uma vez que a imaginação visual é repetidamente associada à experiência musical, tal como por exemplo em Holmes (1995). Por isso, procurei a minha inspiração em pinturas para criar a minha *amálgama subjectiva e simbólica embrionária* (cf. Correia 2002, p.160), associando-as ao conteúdo musical.

O método: Em primeiro lugar, houve um processo de aculturação. Ouvi várias gravações, li a partitura cuidadosamente e analisei a estrutura musical, incluindo vários aspectos, tais como fraseado, diálogos entre o piano e o violino e forma. Nesta etapa, desenvolvi uma impressão geral da obra que seria aperfeiçoada na próxima etapa. Seguidamente, tentei evocar o sentimento que a minha ideia geral da música provocava na escolha das pinturas correspondentes. A escolha de algumas pinturas surgiu espontaneamente sob a forma de uma ideia (visual) – relembrando momentos passados em museus ou consultando livros de arte - outras foram o resultado de uma pesquisa na internet e diversos livros. Cada uma das pinturas distintas foi associada a partes específicas da estrutura musical. O critério para a escolha da associação entre música e pintura foi empírico e tinha o objectivo de reforçar o sentido expressivo através de duas formas de arte distintas, uma, temporal, a outra, espacial. Por fim, a construção da narrativa foi associada à estrutura musical e às pinturas, moldando um contexto para a construção de diferentes associações, incluindo os gestos apropriados para as opções performativas – dinâmicas, dedilhações, arcadas, articulações, etc. As *continuidades gestuais* apropriadas à expressão pretendida foram formalizadas e comparadas com outras passagens semelhantes, frases e motivos, fazendo os devidos ajustamentos de cor (timbre), fraseado, dinâmica, etc. Posteriormente, foram repetidas vezes sem conta de forma a criar um automatismo com o mínimo esforço (cognitivo). Foi feita uma gravação deste processo elaborado, examinada cuidadosamente e

constantemente aperfeiçoada de forma a corresponder “à imagem interna, que se renova constantemente, da performance ideal” (ver acima). Gravações de outros intérpretes foram também comparadas com a ideia que tinha sido criada.

Através do processo de associação de pinturas à música, procurei focar a minha atenção nas diferentes informações performativas - como por exemplo, estruturais, interpretativas, expressivas, motoras – e nos sistemas de memorização relacionados com a performance – auditivo, motor, visual, emocional, narrativo e linguístico – que me ajudaram a construir um mapa mental ou esquema geral da peça, que me permitiria saber exactamente onde estou em cada momento da performance. Esta associação tem como objectivo não só reforçar a *corrente associativa* dos momentos musicais (o que estou a tocar lembra-me o que vem a seguir) – uma imagem lembra-nos a imagem seguinte através do desenrolar da linha da narrativa – assim como preparar vários pontos de partida através da formação de *memórias de conteúdo*.

Tendo em conta que a expressividade e o carácter musical devem ser o “gancho” principal, no qual penduramos todas as outras associações (Fischer 2004, p.292) e que as memórias de episódios emocionais são formadas com maior facilidade e têm uma menor probabilidade de serem esquecidas do que as memórias não-emocionais (Chaffin et al. 2009, p.355), o primeiro passo depois de descodificar o texto musical foi a associação expressiva entre a música e as pinturas, seguindo a lógica de uma narrativa implícita. Só depois é que as opções performativas - que serviriam o propósito expressivo da comunicação musical – foram estabelecidas e memorizadas.

O leitor pode conferir a minha selecção de pintura para a narrativa emocional no Anexo III, desdobrável, para uma utilização mais confortável durante a leitura dos Anexos I e II, onde é feita associação do texto musical às obras de pintura e seguidamente analisada a analogia expressiva e continuidades gestuais de acordo com a narrativa emocional escolhida para o contexto musical. O Anexo IV consiste num DVD com a gravação da performance ao vivo, incluindo a projecção dos quadros em tempo real.

Seguidamente, serão analisadas as quatro etapas do modelo operativo (Correia 2007a) utilizado no meu Projecto.

3.1. Contextualização¹³

O músico escolhe um contexto particular para a obra musical que vai interpretar. A natureza desse contexto pode ser proveniente de uma análise formal aprofundada, pesquisa histórica ou por associação livre. (ver acima p.24)

Texto musical ----- Associação de uma narrativa pessoal e emocional:

- Associações pré-verbais -----visual, tácita, motora, emocional, estrutural (implícita), narrativa emocional, auditiva
- Associações linguísticas ----- narrativa, estrutura explícita, referências *corporais*, ordens mentais, assim como mnemônicas e palavras chave.



OPÇÕES PERFORMATIVAS

O texto musical foi interiorizado de diversas formas; através da audição de gravações, decodificação da partitura e de uma técnica que um amigo me ensinou. Esta técnica consiste em, primeiro, falar o nome das notas com ritmo e imaginando o resultado sonoro. Depois, ensaiar a mão esquerda sem violino e a articulação da mão direita, sem arco, separadamente. Por fim, imaginar a coordenação das duas mãos. Fraseado, dinâmica, ritmo, timbre, assim como estrutura são elementos que são trabalhados nesta técnica de estudo.

Irei de seguida descrever o processo de associação de uma narrativa ao texto musical. Devido à complexidade da tarefa, decidi estruturar a descrição de certas passagens mais relevantes, nas seguintes secções:

1. O que me impressiona na música ou pequena frase - breve descrição;
2. O que me impressiona no quadro - breve descrição;
3. Associações pré-verbais - visual, tácita, motora, emocional, estrutural (implícita), narrativa emocional, auditiva;

¹³ cf. Anexo I

4. Associações linguísticas - narrativa, estrutura explícita, referências *corporais*, ordens mentais, assim como mnemônicas e palavras chave.
5. Referências acústicas e sua correspondência na performance - Frequência: *Pitch, Contorno da afinação, Vibrato*; Intensidade: *Dinâmica, Ataque*; Características temporais: *Tempo, Articulação, Timing*; Timbre: *Cor do som*.

3.2. Exploração emocional do contexto

Inspirando nesse contexto, o intérprete utiliza as suas projecções metafóricas na construção de uma narrativa emocional, escolhendo os gestos apropriados para projectar o som desejado. Várias modalidades entram em interacção para encontrar as continuidades gestuais da expressão pretendida para cada momento da interpretação musical. (ver acima p.24)

A *Exploração emocional do contexto* é uma fase em que o intérprete experimenta a tradução da ideia musical em som. Alguns dos parâmetros do som a ser trabalhados a partir da ideia por ele concebida e que têm implicações na expressividade são os que irei referir a seguir, baseando-me na tabela proposta por Juslin (2009).

Referências acústicas e sua correspondência na performance¹⁴

Frequência

Pitch – (macro)frequência fundamental (f_0) de uma nota musical, geralmente medida por meios tons

Contorno da afinação - microafinação/ variações dentro do contexto de um nota musical (f_0), geralmente medida em cents

Vibrato – mudanças periódicas na frequência e intensidade de um som. O vibrato varia em amplitude/ profundidade e ritmo/ nr. de oscilações

Intensidade

Dinâmica – intensidade/ energia do sinal acústico

Ataque - rapidez de ataque de um som

Características temporais

Tempo – velocidade média que caracteriza um andamento, medido em nr. de batimentos por segundo (bpm)

¹⁴ Tabela inspirada na de Juslin (2009, p.381-2), para definir e medir as referências acústicas relacionadas com a expressão emocional de uma performance.

Articulação – proporção entre som e silêncio em notas sucessivas. A natureza da articulação varia entre os dois pólos de legato perfeito e staccato perfeito. Entre estes os dois extremos de articulação existem muitas variantes, tais como non-legatto, spicato, por exemplo.

Timing – variação de tempo e de ritmo, que se caracteriza pelos desvios/ oscilação nos valores nominais da notação musical e pelos contrastes de duração entre notas longas e notas curtas de um padrão rítmico (esses contrastes podem ser suaves, *esbatendo* o valor da nota, ou justos/ “rítmicos”)

Timbre

Cor do som - harmónicos e ressonâncias que surgem através de diversos recursos técnicos do instrumento (por exemplo, tocar mais perto ou mais longe do cavalete). Brilho, contraste e transparência do som (analogia às características da cor).

3.3. Coactivação

Depois de serem feitas as opções performativas e sua concretização no instrumento, segue-se um período de repetição intensiva, no qual o intérprete procura integrar toda a informação na performance e torná-la automática, de forma a poder incorporá-la vezes sem conta, sem esforço. (ver acima p.25)

Os processos de integração da informação e automatização podem servir-se de várias técnicas, das quais irei especificar três: prática ABC, repetição e ensaiar a performance completa.

Prática ABC

Esta técnica equivale ao processo da Production System Theory (PST) denominado *chunking* e que consiste em agrupar informação em pequenas células, activando-as com o menor número possível de Production Rules ou *regras generativas*. A Prática ABC assemelha-se a uma tela de patchwork, onde se juntam pequeninos quadrados para formar quadrados maiores, que por sua vez são cosidos para formar quadrados ainda maiores. Comparando com a PST, cada quadrado (pequeno, médio e grande) equivale à natureza mais ou menos abrangente de uma Production Rule para gerar determinada acção ou encadeamento de acções.

Primeiro, o intérprete terá de decidir em que consiste o conteúdo de cada célula A, B, C, D,.... Poderá ser uma nota, um encadeamento ou uma pequena frase. Cada célula

deverá ser ensaiada em separado e, depois de dominada e automatizada, será ligada à outra. Por exemplo: A.B.C.D. – AB.CD. – ABC.BCD – ABCD. As células irão progressivamente conter mais informação. Poderão representar 4, depois 8 ou 16 compassos, meia página ou mesmo toda a secção da exposição da forma sonata, por exemplo.

Repetição

A repetição é um elemento integrante de quase todas as formas de estudo. Contudo, pode também ser considerado um método de estudo por excelência. A memória tácita e motora (de coordenação) é mais rapidamente integrada quando nos focamos numa pequenina área ou elemento, do que espalhamos a nossa atenção numa secção maior ou num andamento inteiro, por exemplo. Depois de o conhecimento estar assimilado e as competências performativas necessárias estarem alcançadas, a repetição tem como objectivo automatizar a performance. O objectivo, durante cada repetição, é conseguir uma boa afinação; uma boa qualidade de som – cor/timbre e expressividade; ritmo – exacto e musical/expressivo; facilidade, aliviando todo o tipo de tensão desnecessária. Fischer (2004, p.280) considera quatro estádios de aprendizagem: 1.Incompetência inconsciente; 2.Incompetência consciente; 3.Competência consciente e 4.Competência inconsciente. Refere ainda que, no caso de o intérprete se ter preparado apenas até ao 3º estágio, poderá ter falhas durante a performance, uma vez que, estando sob pressão, terá mais dificuldade em pensar com a rapidez necessária. A repetição permite que o processo da performance se torne automático, permitindo que o intérprete possa tocar com o mínimo esforço cognitivo (e físico) possível e ficar livre para a fruição e ajustamentos necessários durante a performance. Apesar de a repetição como método de estudo ser muito eficiente, pode também ser muito perigosa, uma vez que, repetindo insistentemente erros indesejados, também esses irão ficar “gravados” e automatizado. É, por isso, importante referir que, evidentemente, a atenção durante o estudo é essencial.

Ensaiai a performance

Ensaiai sempre do ponto de vista técnico - dividindo as passagens em componentes técnicos, ensaiando com ritmos, tocando devagar, focando a atenção na afinação, etc. - pode ser contra-producente. Ensaiai a performance em si como um todo é um elemento essencial do estudo que fica muitas vezes adiado até ao último momento. Quanto mais se aproxima a data da performance, mais importante se torna fazer um “ensaio corrido” do repertório que vai ser tocado, imaginando vividamente a situação do concerto. Ensaiai a performance, focando-nos na intensidade da música e na sua capacidade expressiva e de comunicação, pode tornar a performance oficial numa continuação natural do que foi anteriormente ensaiado durante o estudo.

Itzhak Perlman tinha como técnica-base de estudo tocar tudo do início ao fim muitas vezes, desde a primeira abordagem da peça à preparação para o palco, intercalando com um estudo detalhado de passagens críticas. De facto, tocar a peça do início ao fim desenvolve competências específicas que não são tão desenvolvidas no estudo mais focado. É o caso da memória referencial e linguística. Por exemplo, durante o ensaio corrido de um andamento, referimos criticamente cada momento da nossa interpretação, com afirmações tais como – bom!; preciso de coordenar melhor esta passagem; preciso de limpar o ritmo aqui; melhor!; ups!, isto tem de melhorar muito...; agora, finalmente melhorei o brilho do som aqui; está mesmo como eu quero; agora vem *aquela* passagem: atenção; afinação excelente, finalmente; etc. Esta forma de abordar a peça, pode ajudar a ter uma ideia geral da obra e a “pensar para a frente”, tentando ouvir o que vem a seguir e fazer as preparações necessárias. Embora seja um método de estudo muito perigoso, uma vez que o intérprete deverá estar sempre muito alerta para o seu desempenho, para não “carimbar” erros sistemáticos, esta forma de estudo holística poderá ser integrada no estudo diário para dar resistência física e mental (concentração durante um período mais prolongado, sem paragens ad lib.), identificar as passagens que devem ser melhoradas com detalhe e preparar o momento da performance. O ensaio corrido ao tempo real deverá ser alternado com uma repetição lenta de certas passagens, interpretadas de forma igualmente (ou, para estudo, exageradamente) expressiva, intensa e dramática e com o menor esforço cognitivo possível, para mais facilmente se tornarem “automáticas”.

3.4. *Devir*

Depois de ter desenvolvido o automatismo, ao reviver a narrativa emocional dos ensaios, a atenção do performer fica mais livre para fazer opções performativas no momento, pequenas oscilações expressivas derivadas da interação peculiar do intérprete com o público no ritual da performance. (ver acima p.25)

O performer pode preparar o momento específico da performance “oficial” através de vários recursos, tais como o ensaio corrido da performance, simulando o ritual da performance; a auto-gravação; tocar para amigos, colegas e familiares numa situação informal. O ensaio mental ou imaginário é um recurso muito útil para simular a performance vivida tal como gostaríamos que acontecesse.

4. Parte Empírica

Descrição da Experiência

Irei demonstrar como se deu o processo de associação entre o universo musical e o pictórico, as razões que me levaram a escolher determinado quadro e as associações que faço com o universo musical, despoletando por vezes novas ideias para a interpretação.

O meu referencial pictórico foi inicialmente associado ao texto musical (ver anexo 1) da seguinte forma:

Primeiro, houve um período de procura: li sobre a vida do compositor e sobre a época em que a sonata foi escrita; procurei quadros que me transportassem para um ambiente de campo, bucólico e descontraído, que iria contrastar com uma parte mais tensa, que se situa na parte B da estrutura da forma-sonata. Encontrei um tríptico de John William Waterhouse que ilustrava um poema de Tennyson, *The Lady of Shalott*. Ao ver as imagens e ler o poema, considerei esta sequência uma associação perfeita para a forma sonata deste primeiro andamento. Segui a mesma metodologia para os outros andamentos. Procurei uma associação empírica entre a atmosfera que procurava na música e aquela que os quadros sugeriam. No âmbito deste trabalho, resolvi concentrar-me na parte do violino, e por isso os exemplos e trechos a que me refiro são sempre da parte do violino. No entanto, tive sempre em conta a sonata como um todo, como interacção entre piano e violino, procurando focar a explicação do meu imaginário directamente na minha parte por uma questão de objectividade.

Sergey Prokofiev (1891-1953), Sonata op.94b para violino e piano (1944)

A sonata em Ré, op.94b foi escrita originalmente para flauta e piano em 1943 e posteriormente transcrita para violino e piano em 1944 com a ajuda do violinista David Oistrakh, que adaptou a sonata aos recursos estilísticos da técnica violinística e propôs ligeiras alterações na parte do violino. Desta forma, a adaptação para o violino conserva a ideia geral da obra original, diferindo apenas em alguns aspectos tais como alteração de pequenas células rítmicas, alterações de 8ª, inserção de cordas duplas, etc.

Na época em que esta obra foi escrita, Prokofiev já tinha vivido em Itália, Paris e nos Estados Unidos e era reconhecido internacionalmente como pianista e compositor. Assim como Prokofiev, Rachmaninov e Chaliapine, tinha deixado a URSS após a revolução de Outubro (1917), devido à instabilidade política e posterior guerra civil (1918-1922). Inicialmente, a nova visão oficial da arte soviética tinha uma filosofia educativa e progressista. Contudo, desde o princípio, surgiram controvérsias acerca da forma de expressão mais adequada para definir a arte da nova sociedade. No campo musical, havia duas associações musicais independentes, ambas comunistas, que defendiam diferentes princípios estéticos. A primeira, Associação para a Música Contemporânea, da qual Chostakovitch era membro, defendia as novas tendências do modernismo musical e a segunda, Associação Russa da Música Proletária, era a favor de uma simplificação do idioma musical, sacrificando o progresso artístico de forma a ser de fácil acesso popular. Em 1932, Estaline assumiu o poder absoluto e foi fundada a União de Compositores Soviéticos, com filiação governamental, e que veio substituir as duas anteriores associações de compositores independentes. Esta época estilística, denominada Realismo Socialista, era artisticamente repressiva. A título de exemplo, o Comité Central do Partido Comunista condenou em 1936 a ópera de Schochakovitch, *Lady Macbeth de Mtsensk* e em 1948 compositores tais como Prokofiev, Schochakovitch e Khatchatourian, considerando as suas composições “sem conteúdo social” e comparando-as à arte “degenerada” e “decadente” de compositores ocidentais modernistas tais como Stravinsky, Schoenberg e Hindemith.

Em 1941, a Alemanha atacou a URSS e Prokofiev, tal como outros artistas com o título de Artista de Honra da URSS, foi evacuado para locais de refúgio, no Cáucaso e nos Montes Urais, regressando em 1943. Neste período, Prokofiev compôs principalmente música de propaganda e música de câmara, que tinha de respeitar a estética imposta pelo partido. A música deste período caracteriza-se pelas suas harmonias tonais, riqueza de conteúdo a nível melódico e temático, assim como pela expressividade lírica. Prokofiev não tinha afinidades políticas, mas sempre tentou colaborar com os ideais estéticos partidários. O capricho, o riso e o escárnio eram traços de carácter com que o próprio compositor se identificava e que se reflectem na sua composição (Fernandes 2001).

A informação sobre o contexto socio-político em que surgiu a Sonata op.94 contribuiu para a construção do meu imaginário relacionado com a sonata, na medida em que tentei interpretar o estado psicológico em que o compositor se encontrava na altura e relacioná-lo com as personagens ou ambientes sugeridos nos quadros que escolhi. Esta sonata tem o carácter lírico e expressivo que caracteriza a estética das composições do mesmo período em Prokofiev. Na minha opinião, é possível encontrar uma certa bipolaridade a nível expressivo, onde coabitam o carácter forçadamente festivo e ao mesmo tempo sarcástico, com um conformismo que mostra resignação, depressão e posterior desespero implícitos, alternando com momentos de beleza e calma.

A forma como interpreto o primeiro andamento caracteriza-se por um início calmo e de “perfeição”. A partir da repetição, compasso 42, parte B da forma sonata, começa um elemento destabilizador em ritmo marcial, que culmina com um grito histérico de desespero nos compassos 82-84. Seguidamente, retoma a parte A da forma sonata, com células que provocam ligeiras alterações e que contrastam com o carácter de calma do início. A coda termina com uma nota longa em diminuendo, que irá simbolizar na minha interpretação a morte de Lady of Shalott, personagem principal de um conjunto de três quadros que se inspiraram num poema de Tennyson.

No segundo andamento interpreto ser retratado um ambiente de festa e alegria, numa valsa descompassada, aparentemente ébria devido à natureza do tema principal, repleto de hemíolas. Contudo, nos compassos 162-227 surge um momento totalmente descontextualizado do ambiente de festa inicial. Mostra sedução, alternada com gritos

de desespero. Escolhi uma imagem de Circe para esta parte com o objectivo de simbolizar a forma como eu imagino a sedução da mente do compositor, a tomar o veneno da resignação estética para assegurar a sua própria sobrevivência. Seguidamente, utilizei uma imagem da Medusa, petrificada e com o pescoço cortado para simbolizar na minha narrativa pessoal para esta obra a forma como imagino que o compositor sentia uma repressão da liberdade de expressão implícita, num grito de desespero. O ambiente de festa é retomado no compasso 228, terminando com uma coda (a partir do compasso 348) que termina em grande agitação, entre a festa e o grito.

O terceiro andamento mostra um forte contraste com o andamento anterior. Lembra-me o estado entre o sono e o sonho, de quem está semi-acordado, ainda na cama, com preguiça de se levantar. A consciência do tempo psicológico não corresponde ao tempo cronológico que caracteriza e rege o estado de lucidez, durante o dia. O violino e o piano têm um papel de mistura tímbrica e sonora. O andamento acaba em forma aberta, com reticências. Escolhi um quadro de Monet com contornos poucos definidos que retrata um momento de passagem do sol durante o amanhecer para ilustrar este andamento, assim como um quadro de Klimt com pequenas ninfas – serpentes de água – a dormir.

No quarto e último andamento existe um contraste com o anterior através de uma melodia altiva, marcial, confiante e festiva até ao compasso 29. A partir do compasso 30, começa um novo tema, mais calmo e que me lembra uma espécie de saudade e estado pensativo. O quadro de Magritte que escolhi para ilustrar esta parte joga com a perspectiva e deturpando a percepção visual comum e tornando invisíveis certas partes que o observador esperaria ver pintadas, mostrando outras que se sobrepõem, e que não se deveriam sobrepor, segundo as leis da perspectiva, ao objecto principal. Desta forma, faço a analogia com a memória, que por vezes se deturpa com o tempo e mistura elementos do passado com outros da fantasia ou de outra altura, mostrando certas partes e encobrindo outras. Segue-se o tema inicial, nos compassos 53 a 72. A partir do compasso 73, deparamo-nos com o que considero uma das partes mais expressivas da sonata. Escolhi a pintura de uma rapariga com aspecto frágil, entregue ao cansaço e resignada a ser guiada pelo próprio cavalo. O facto de estar nua, contrastando com o cavalo ricamente ornamentado, simboliza para mim a sua fragilidade. Mais uma vez posso comparar esta fragilidade ao possível estado

psicológico do compositor, que mais uma vez compõe por contrastes, alternando a festividade sarcástica com a realidade de um estado de fragilidade em relação à censura. Prokofiev sempre tentou seguir as linhas de orientação estética do partido comunista, mas nem assim conseguiu que todas as suas obras fossem consideradas com a qualidade desejada para servir os ideais políticos. Desta forma, presumo que sentisse uma forte instabilidade, devido a uma dúvida constante se a sua obra serviria e se seria aceite ou censurada. Se a obra de Schochakovitch já o tinha sido, a censura de uma das suas obras poderia estar também eminente. O andamento continua com o tema inicial, retoma parte do 2º tema e termina com uma coda de carácter festivo e militar.

1º andamento da sonata para piano e violino, op.94b

A escolha dos quadros para ilustrar o primeiro andamento começou a partir da 3ª pintura de Waterhouse sobre o poema de Tennyson *The Lady of Shalott*, uma vez que consegui encontrar nela a concretização da calma, a beleza e o desespero num único momento/quadro. Ao informar-me sobre a história deste quadro e poema correspondente, descobri que o pintor tinha uma série de três quadros sobre o mesmo tema e que poderiam integrar a minha narrativa pessoal para o 1º andamento da sonata, pois consegui facilmente fazer a associação entre a história do poema e a narrativa musical. A escolha do quadro Circe de Franz Stuck foi posterior e tem o intuito de enfatizar a secção musical a que está associada e quebrar toda aquela estética demasiadamente perfeita e onírica dos quadros de Waterhouse, conseguindo, contudo, estar dentro do contexto da narrativa do poema Lady of Shalott. Burne-Jones, pintor do período Pré-Rafaelita, tal como Waterhouse, afirmou que o seu objectivo na pintura seria sugerir um sonho idílico, algo que nunca aconteceu nem acontecerá, com uma luminosidade mais perfeita do que alguma vez foi mostrada, num local que ninguém pode definir ou relembrar, apenas desejar e onde as formas são divinamente belas (Barnes 2001). Penso que os quadros que escolhi de Waterhouse cumprem perfeitamente o objectivo dos Pré-Rafaelitas, pois conseguem

transportar o observador para uma outra realidade diferente de uma forma extremamente realista.

No **quadro** que escolhi para ilustrar o 1º andamento da sonata op.94b, encontramos uma rapariga, provavelmente perdida, num barco que parece emergir da bruma. O local onde se encontra é especialmente bonito, perfeito, mas também perigoso e cheio de mistério.



O **poema** de Tennyson, Lady of Shalott, em que Waterhouse se inspirou para pintar, conta a história de uma Senhora que vivia num castelo situado numa ilha perto do Reino de Camelot, governado pelo rei Artur. A Senhora tinha a tarefa de bordar numa tapeçaria tudo aquilo que ela observava no exterior do seu quarto, contudo estava proibida de olhar directamente, tendo de o fazer inevitavelmente através do reflexo de um espelho. Todos os habitantes sabiam da sua existência e reconheciam a sua voz quando cantava, mas não o seu rosto. Ela ia bordando pares de namorados, cavaleiros e os habitantes em geral que via reflectidos no espelho. Um dia, passa Sir Lancelot sozinho a cavalo e ela olha por impulso directamente através da janela. A tapeçaria voa e o espelho quebra-se sob o efeito do feitiço. Seguidamente, num dia de tempestade, ela encontra um barco onde inscreve o seu nome e parte à deriva pelo rio que desce até Camelot, enquanto canta a sua morte.

Inspirando-me na imagem dos quadros e na lenda em que se baseiam, vou seguidamente relatar a forma como esse imaginário se reflecte na minha interpretação.

Na análise que se segue, procurei diferenciar a natureza da informação intermodal que associei e que abrange parâmetros tais como a construção da narrativa e descrição dos gestos apropriados para o resultado pretendido para a performance. Por isso, diferenciei os momentos musicais em pequenas frases e tentei comunicar ao leitor o processo de associação expressiva. A descrição do 1º andamento foi tratada de forma mais meticulosa, diferenciando a natureza de cada informação associada à narrativa, fazendo, inclusivamente, referencia a associações pré-verbais. O quadro de análise para o 1º andamento foi inspirado na tabela de Juslin (2009) e pretende ser o mais pormenorizada possível ao nível de parâmetros tais como: correspondência detalhada dos compassos (música) à imagem; narrativa associada, assim como descrever que tipo de gesto e técnica foram escolhidos para uma associação perfeita ao conteúdo

expressivo. Para além disso, tenta exprimir por palavras a natureza das associações pré-verbais que surgiram ao longo do processo associativo, ao nível sensorial (p.XXV). A descrição da narrativa dos andamentos seguintes tenta integrar os diferentes tipos de associações num só corpo de texto procurando transmitir uma perspectiva mais holística das ideias generativas da minha performance. O tipo de análise detalhada inspirada na tabela de Juslin (2009) que usei para o 1º andamento a título experimental não foi aplicada aos outros andamentos porque dois motivos: primeiro, porque a sua aplicação iria tornar este trabalho demasiado extenso sem acrescentar nada de novo em relação ao argumento central desta dissertação; e em segundo lugar, porque os quadros para estes andamentos não foram escolhidos tanto com base numa narrativa verbalizável mas na forte impressão global que provocam, mais à maneira de sugerirem uma atmosfera ou um ambiente. Qualquer tentativa de descrição detalhada iria trair essa impressão mais holística que me pareceu fundamental preservar.

Conteúdo referencial para o 1º andamento:

Descrição detalhada e informativa:	A estrutura da parte A, que vai até ao compasso 41.
Imagem 	Reflecte a cena inicial em que a rapariga se encontra no seu quarto a bordar o que observa através do espelho que reflecte o exterior do seu quarto. Imagino que o local onde vive se encontra perto da natureza, perto de um rio com vegetação.
Música 	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical¹⁵	A melodia inicial de quatro compassos, que se repete parcialmente, um tom abaixo (compassos 1-8) representa o canto da rapariga enquanto tece.

¹⁵ *Kinética*, ou seja, que relaciona a velocidade da música à velocidade da acção. Ritmo e pulsação são os elementos de análise desta correspondência; *sintagmática*, em que o sentido da expressividade da

Referências acústicas e sua correspondência na performance: gestos escolhidos para uma redundância de sentido entre a música e a imagem¹⁶

Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	Vibrato à semicolcheia, sonhador
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	<p>O som inicial deve ser suave mas presente desde o início da primeira nota</p> <p>O ataque da frase deve ser imperceptível</p> <p>No final da frase dos quatro compassos, faço um ligeiro diminuendo antes da articulação para o compasso cinco, onde a dinâmica sobe ligeiramente, para reafirmar a frase anterior</p>
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	Arco legatíssimo, tentando que a mudança de arcada se torne imperceptível
Timbre (<i>Cor do som</i>)	O som inicial deve ser suave mas presente

*



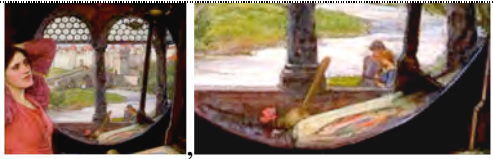
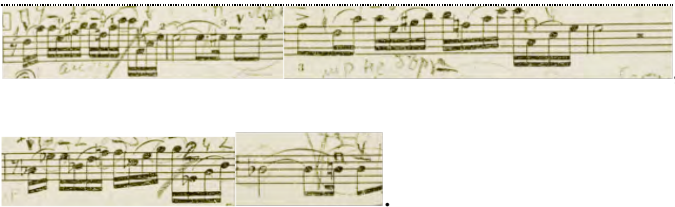
Imagem	
Música	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Final de uma ideia musical e passagem para outra, simultaneamente. Imagino o remate de um ponto na tapeçaria e o olhar pensativo para o espelho à procura do motivo para bordar.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	



imagem se relaciona com o conteúdo expressivo da música, podendo haver redundância ou divergência de conteúdo. Cada um dos elementos tem independência de sentido.

¹⁶ Tabela inspirada na de Juslin (2009)



Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	Acento feito com vibrato (intenso e marcado que se vai desvanecendo)
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	ataque de uma forma enérgica e forte (impulso) desaparece em diminuendo (inércia)
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	Bem articulado, curto, hiato de respiração para nota longa.
Timbre (<i>Cor do som</i>)	Brilhante e vivo, muda para uma cor mais escura, mas leve (com harmónicos, arco leve)

Imagem	
Música: (comp.9-12), (comp.13-14).	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Imagino como Lady of Shalott observa o que se passa no reflexo do espelho (comp.9). O olhar curioso é tocado pelo piano na sequência de dois acordes do compasso oito para o compasso nove, com o carácter de interrogação. Vê um casal de namorados a ter uma conversa trivial. Não se ouve o que dizem, só se vê a expressão dos seus rostos. Primeiro fala um (comp.9-12) e depois o outro, que responde (comp.13-14). Ao imaginar esta cena, vejo não só a rapariga a olhar o espelho, como também a imagem do casal a conversar que o espelho reflecte.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	
Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	O ataque de mi# e si(nat) têm o auxílio de vibrato.
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	O som começa em harmónicos ré-lá, começa piano e vai

	crescendo gradualmente na repetição do motivo, a última vez volta a diminuir, seguindo-se um ataque enérgico, depois repete-se este encadeamento.
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	Tento que o som tenha nitidez e dicção, para isso articulo com os dedos da mão direita e regulo a pressão do arco consoante a dinâmica; o ataque enérgico é feito com o pulso.
Timbre (<i>Cor do som</i>)	Tento transmitir nesta passagem uma condutividade do discurso entre o casal, em que se confrontam duas partes de um diálogo concordante. Desta forma, procuro um som suave e semelhante entre os motivos análogos dos compassos 9-12 e 13-14, em que a diferença reside principalmente na mudança de registo do mesmo motivo melódico, como se se tratasse de uma mesma frase proferida por duas pessoas diferentes.

Imagem	
Música (c.14-16, 17-20)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Da segunda metade do compasso 14 ao 20, passam pelo casal de namorados cavaleiros a galope, cujos cavalos relincham, depois desaparecem da cena, altura em que a Senhora se vira para a tapeçaria e volta a cantar enquanto borda o que observou.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	
Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	O vibrato do último ré do comp.20 diminui a amplitude até desaparecer.
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	A primeira nota do compasso 14 diminui e o si natural seguinte, atacado com um impulso, marca um contraste não só de energia de

	ataque assim como de dinâmica, forte.
Características temporais (Tempo, Articulação, Timing)	Utilizo mais arco, não só para o som ficar mais cheio e forte, mas também para a vibração das cordas aumentar, provocando impacto através da alteração da articulação, que oscila entre legato, articulado sem ataque e articulado com dicção – na tercina do compasso 16 e colcheia com ponto semicolcheia do compasso 17. A diversidade rítmica da frase entre o compasso 15 e 20, ligada à diversidade de articulação e registo impulsionaram-me a escolher uma atmosfera diferente à anterior, escolhendo a imagem de cavaleiros a passar, uma vez que se enquadra na narrativa em que me baseei. É importante ter especialmente em conta a pulsação nesta passagem, de forma a ajustar os impulsos do arco correspondentes. A direcção da linha melódica é o último ré do compasso 19, e sinto a pulsação de compasso a compasso – ao contrário das passagens anteriores, onde sinto a pulsação de dois em dois compassos. Para além da pulsação, existem também acentos em notas que contrariam a hierarquia de tempo forte no início do compasso. Ao respeitar estes acentos, é possível transmitir um momento de tensão que advém da alteração da métrica usual, combinada com a alternância entre diferentes ritmos rápidos e enérgicos – semicolcheias, tercinas de semicolcheias e colcheia com ponto - semicolcheia.
Timbre (Cor do som)	O último ré é cheio em graves e muito ressonante, até desaparecer.

Imagem	 ; (c.30-34), (c.34-41).
Música (comp. 21-25, 25-28, 30-34, 34-41)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Após o último acento do compasso 19, um diminuendo liga a frase do violino à do piano, 98

Referências acústicas e sua correspondência na performance:	
Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	O vibrato é constante e regular.
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	<p>A dinâmica é mais piano e suave. No compasso 29 há um diminuendo para terminar esta parte da frase, que depois retoma com carácter contrastante, noutra oitava, com ornamentação e dinâmica mais forte e intensa. Na anacruza para o compasso 35, existe de novo um contraste de dinâmica, que passa a piano e desaparece em diminuendo.</p> <p>Por exemplo, nos compassos 21-25, piano, legato, cantabile, com um fraseado longo sem acentuações, compassos 26-29, pretendo tirar partido da mudança de registo e procuro um som mais velado e doce.</p>
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	<p>O tema que começa na anacruza do compasso 22 em legato, embora rítmico, deverá ser pouco articulado, mas com dicção, de forma a ter em conta um fraseado longo, com algumas respirações, que dura até à barra de repetição. A mudança de arcada deverá ser imperceptível e deverá respeitar o fraseado. A pulsação é de dois em dois compassos, 22, 24, 26 e 28.</p> <p>Por exemplo, nos compassos 21-25, piano, legato, cantabile, com um fraseado longo sem acentuações, compassos 26-29, pretendo tirar partido da mudança de registo e procuro um som mais velado e doce.</p>
Timbre (<i>Cor do som</i>)	<p>O vibrato é constante e regular (recurso tímbrico).</p> <p>Por exemplo, nos compassos 21-25, piano, legato, cantabile, com um fraseado longo sem acentuações, compassos 26-29, pretendo tirar partido da mudança de registo e procuro um som mais velado e doce.</p>



Imagem	
Música (comp.42-43)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	A parte B começa com um ritmo marcial articulado, contrastante com as frases em <i>legato</i> do início. Existe na narrativa que imaginei um elemento destabilizador no cotidiano de <i>Lady of Shalott</i> . Algo que lhe desperta a atenção e que quebra a paz que vivia no início do andamento, apesar do feitiço a que tinha de se sujeitar.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	
Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	O vibrato ajuda a articular as notas <i>staccatto</i> .
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	O ataque preciso e curto na corda sol é feito com ajuda de vibrato, e mão direita (arco).
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	Articulo bem esta passagem para fazer sobressair o ritmo altivo e apelativo, escolhendo também uma sonoridade mais imponente através da dedilhação na corda sol. As pequenas respirações que faço entre os ritmos articulados e notas longas ajudam a criar alguma curiosidade sobre o que se irá passar a seguir.
Timbre (<i>Cor do som</i>)	Articulo bem esta passagem para fazer sobressair o ritmo altivo e apelativo, escolhendo também uma sonoridade mais imponente através da dedilhação na corda sol. A escolha de corda dá mais corpo e sonoridade à passagem.


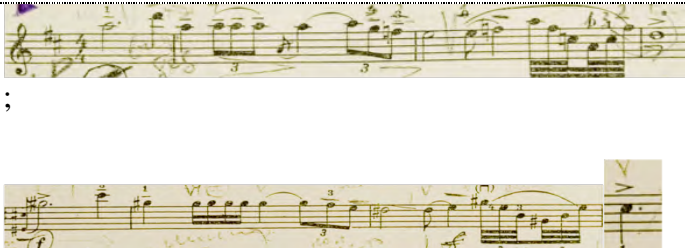


Imagem	
Música (c. 1-4; 52-55)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Escolhi interpretar o tema dos primeiros compassos do andamento como uma espécie de <i>leitmotiv</i> que caracteriza o estado psicológico da personagem principal. Esta frase vai surgindo em todo o primeiro andamento com algumas modificações. É o caso no compasso 52, em que esta frase aparece após uma escala ascendente em crescendo no piano, que prepara a tonalidade distante em relação ao tema inicial. O tema do compasso 52 tem uma intensidade muito mais forte e tensa do que nos compassos do início do andamento. Dez compassos mais à frente, 62, o tema volta a aparecer noutra tonalidade ainda mais tensa e aguda.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	Utilizo mais tensão no arco, vibrato mais rápido e amplo, assim como posiciono o arco mais perto do cavalete de forma a tirar proveito da riqueza dos harmónicos, assim como de maior quantidade de som, menos doce do que no início.

Imagem	
Música (c.62-65)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	O tema volta a aparecer noutra tonalidade ainda mais tensa e aguda. Esta repetição tem, na minha opinião o carácter de aviso para o ouvinte: algo dramático se vai passar a seguir.
Referências acústicas e sua correspondência na	Procuo intensificar a tensão através dos recursos

performance:	descritos: vibrato mais amplo e presente, mais dinâmica (<i>ff</i>), etc.
---------------------	---









Imagem	
Música (c.21... ; 66-67)	 ... ; 
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	O segundo tema que relaciono com o cantar e tecer de Lady of Shalott aparece na anacruza para o compasso 67.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	A interpretação corresponde às ideias anteriores, correspondentes a esta imagem (do compasso 21-29).

Imagem	
Música (c.9-14; 77-78)	 ... ; 
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	O piano começa a preparar o suspense para a tragédia que se vai passar mais à frente, no compasso 76, em que imagino que ela olha para a janela e vê o cavaleiro que activa o feitiço e lhe quebra o espelho. O tema do compasso 76 está relacionado com o tema da parte A, compasso 9, em que ela vê o casal de namorados a conversar e tece o que vê pelo espelho. Contudo, desta

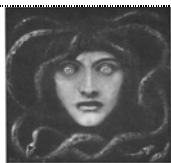

	vez, Lady of Shalott está num clima de tensão, ao observar directamente pela janela, em vez de utilizar o espelho que reflecte a vida exterior ao palácio.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	Semelhantes à passagem anterior (c.9-10) mas com mais intensidade dramática: vibrato, dinâmica...

Imagem	
Música (c.42-44; 52-55; 62-65; 76-78; 82-85)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	<p>O meu objectivo para interpretar a parte B é conduzir gradualmente a inquietação até ao seu culminar no compasso 82-85, na destruição total da paz.</p> <p>Penso que o clímax do compasso 82-85 pode ser atingido por ondas, em termos de intensidade.</p> <p>A parte B do primeiro andamento representa na minha narrativa pessoal a altura em que a Senhora ouve o cavalo de Lancelote aproximar-se (compassos 42- 51), depois ouve-se o canto dela alterado pela curiosidade suscitada pelo que viu no espelho, sentindo-se impelida a olhar directamente pela janela. O estado psicológico da personagem vai sofrendo alterações, tornando-se de cada vez mais tenso, por ondas de tensão e relaxamento. Os compassos 56 e 57 simbolizam para mim a forma como a rapariga se tenta convencer a si própria a não olhar directamente pela janela para não ser castigada pelo feitiço. Da anacruza do compasso 58 até ao 62, ela canta para tentar acalmar, mas no final</p>

	<p>não consegue. Existe uma certa dualidade, em que a melodia dos compassos 52-55 e 62-65 contrasta com o outro tema dos compassos 58-62 e anacruza de 67 até 68, a primeira é impulsiva, a segunda tenta contrabalançar e contrariar o impulso. A partir do compasso 69, ela aproxima-se da janela, 71-73 ela espreita. Na anacruza para 74 até 75, ela retira-se, condenando-se por desafiar o feitiço, mas mesmo assim, volta a olhar, altura em que vê o cavaleiro, compassos 76-81. Anacruza para 82 até 84, a tapeçaria voa e o espelho quebra-se. (cf. Anexo I)</p>
<p>Referências acústicas e sua correspondência na performance:</p>	
<p>Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)</p>	<p>A amplitude do vibrato aumenta consoante a intensidade dramática. Contudo, na secção 82-85, devido à tessitura, o vibrato não poderá ser tão amplo quanto em 62-65, por outro lado, a tessitura, no extremo agudo, incute uma grande intensidade dramática.</p>
<p>Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)</p>	<p>Desta forma, imagino um primeiro patamar no compasso 42 (<i>f/mf</i>), um segundo patamar no compasso 52 (<i>f</i>), um terceiro no compasso 62 (<i>f/ff</i>) e um quarto no compasso 82 (<i>ff</i>). Entre estes degraus de dinâmica que representam os picos mais altos, existem crescendos e diminuendos que preparam o último clímax. Embora a indicação de dinâmica nos compassos 42, 52 e 62 seja forte para todos eles, deverá haver uma diferença do primeiro, mais meio-forte, e o terceiro, quase fortíssimo. O quarto clímax, compasso 82 tem indicação de fortíssimo. A melhor forma de preparar o impacto de dinâmica é jogar com a relatividade em relação à dinâmica piano. Quanto mais piano começa a frase, mais poderá crescer e causar impacto. Desta forma, o tema do compasso 77, embora tenha a indicação de forte, será melhor ser tocado meio forte para poder crescer numa maior extensão, gradualmente, até ao compasso 82.</p>
<p>Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)</p>	<p>O tempo no c.42-44 é muito justo, articulação curta; O tema do c.52-55 é tocado no Tempo I, depois de um ligeiro cedendo, a preparar o reaparecimento deste motivo, com mais intensidade; O c.62-65 é também a tempo, mas tem uma respiração antes da anacruza para fazer sobressair o motivo; existe uma respiração depois da escala e antes do tema de 76-78; assim como do motivo de 82-85.</p>
<p>Timbre (<i>Cor do som</i>)</p>	<p>Timbre da corda sol nos cc.42-44, mais cheio e rico em harmónicos, com mais reverberação, apesar das notas em staccato; o timbre dos cc.52-55 é doce, apesar de <i>f</i>; nos cc.62-65 o timbre é mais agudo e estridente; nos cc.76-78, o timbre é mais doce, devido à extrema emotividade de Lady of Shalott, ao querer ver a</p>

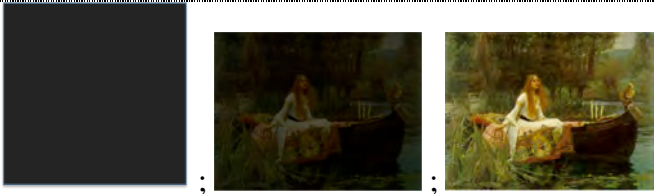

	imagem de Lancelot directamente pela janela; o som de c.82-85 é muito estridente, não só pelo timbre do instrumento naquela tessitura, como também pelo extremo desespero e ansiedade da personagem desta narrativa, ao desencadear o feitiço, que aparece sob a forma da imagem de medusa.
--	---

Voltando ao tema da narrativa do 1º andamento, em que a tapeçaria voa e se cumpre o feitiço, resolvi associar um quadro que não faz parte da trilogia de Waterhouse, mas que pelo seu efeito apelativo à feitiçaria se pode facilmente inserir dentro do contexto:

Imagem	
Música	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Trata-se de uma pintura de Franz Stuck que simboliza a medusa, fitando fortemente o observador que ficaria literalmente petrificado com o seu olhar, segundo a lenda. Desta forma, o olhar petrificante de Medusa simboliza a activação do feitiço perante a desobediência de Lady of Shalott.
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	Este olhar extremamente tenso combina com a atmosfera que pretendo desde a anacruza do compasso 82 até 84. A melodia tocada pelo violino é extremamente aguda, em tercinas. É uma passagem curiosa, pois não sendo virtuosística, é uma combinação que origina problemas a respeito da homogeneidade do som (timbre) entre as notas do acorde, tornando-se extremamente estridente caso o intérprete respeite a indicação de dinâmica fortíssimo. Curiosamente, nas suas interpretações, David Oistrakh, Valentim Stefanov e Viktoria Mullova preferem a extrema qualidade de som nesta passagem, prejudicando a indicação de dinâmica de <i>ff</i> , que passa a <i>mp/p</i> .
Frequência (Pitch, Contorno da afinação, Vibrato)	Pouco vibrato.

Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	Eu prefiro interpretar esta passagem o mais forte possível dentro das possibilidades tímbricas e organológicas do instrumento – pois trata-se de uma passagem pouco idiomática que exige uma mudança do registo médio para o extremo agudo, em legato, o que poderá tornar a passagem bastante estridente - mas sem forçar o som, para melhor retratar a tensão psicológica em que Lady of Shalott se encontra devido à desobediência ao feitiço.
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	A melodia tocada pelo violino é extremamente aguda, em tercinas, <i>legato</i> .
Timbre (<i>Cor do som</i>)	O olhar petrificado, hipnotizante e ao mesmo tempo sedutor e provocante da pintura de Circe sugere-me uma tensão extrema, que relaciono com o som estridente do registo extremo agudo do violino em <i>ff</i> .

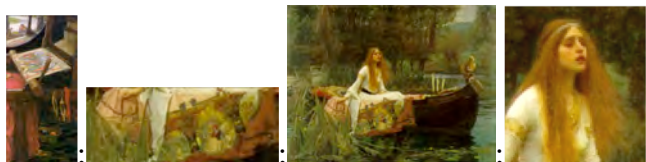
Na reexposição, embora o tema inicial seja apresentado com apenas ligeiras alterações, a interpretação que pretendo difere da do início do andamento:

Imagem	
Música (piano: 85-88; 89...; 97...)	

Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	Segundo a narrativa que tenho vindo a apresentar, seria impossível a rapariga voltar a bordar despreocupadamente a sua tapeçaria como se nada se tivesse passado. Desta forma, considero o tema da reexposição a melodia que ela canta, já no barco, perto da morte. A melodia é uma forma de expressar a identidade da personagem, as alterações expressam na minha narrativa a mudança do seu estado psicológico. Esta repetição do tema inicial surge como um eco de uma realidade passada, estabelecendo uma comparação directa entre o estado inicial e actual da personagem. Pretendo tocar este tema de forma mais discreta e passageira, como se se tratasse de uma reminiscência, em piano, com um longo fraseado, até atingir um pólo de atracção no compasso 96, altura em que existe uma diferença em relação ao tema inicial. A ansiedade e raiva que a impulsionou a tomar um barco e seguir pela corrente do rio até ao reino de Camelot é o que pretendo representar nos compassos 97 a 103.
Referências acústicas e sua correspondência na performance :	A partir do compasso 85, a parte do piano sugere-me que a rapariga se encontra perdida, alerta a tudo o que a rodeia, procurando discretamente uma forma de fuga. No compasso 88, a entrada do violino prepara a reexposição com um suspiro reticente. A partir do compasso 89, imagino Lady of Shalott já no barco, a cantar.
Frequência (Pitch, Contorno da afinação, Vibrato)	O vibrato surge do nada, vai aumentando a intensidade/ amplitude e ritmo – anacruza - até estabilizar na primeira nota da reexposição.
Intensidade (Dinâmica, Ataque)	A dinâmica surge do <i>pp</i> , sem ataque, até <i>p/mp</i> , contrastando com a apresentação do memo tema, na exposição, <i>mp/mf</i> .
Características temporais (Tempo, Articulação , Timing)	Faço um ligeiro cedendo nas notas da anacruza para o tema – Tempo I - articulação separada, mas sem ataque.
Timbre (Cor do	O som cresce em textura, volume e harmónicos.

som)

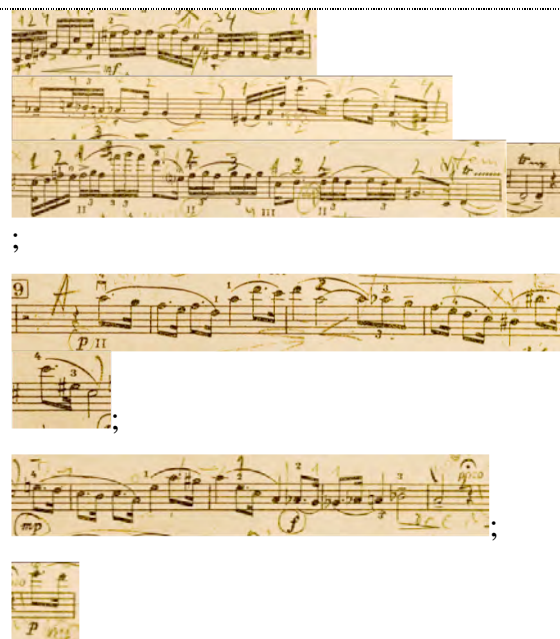
Imagem:




É interessante reparar que a mesma tapeçaria que Lady of Shalott bordou no primeiro quadro de Waterhouse se encontra na borda do barco, provavelmente com o objectivo de simbolizar o feitiço a que ela está sujeita. Este quadro está repleto de simbologia e deverá ser analisado com pormenor.

Quanto aos símbolos representados, temos as três velas, que podem representar a vida, duas estão apagadas e a terceira a ser soprada pelo vento. A tapeçaria tem uma ligação ao feitiço que foi imposto à rapariga. O acto de largar a corrente que prendia o barco poderá simbolizar uma tentativa de fuga ao feitiço que lhe foi imposto e que a fará seguir à deriva pela corrente do rio. A brancura do fato dela, símbolo de pureza, contrasta fortemente com a sua expressão de desespero, com o crucifixo à sua frente. O realismo com que Waterhouse pintou a natureza que a circunda torna imponente a força das montanhas e do rio, que parecem dominar o destino de Lady of Shalott.

Música (c.97-103; 104-107; 107-110; 110-117.)



	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	<p>Quanto ao estado psicológico da personagem, imagino que estará desesperada, entregue ao seu destino, revoltada por um lado, por outro resignada perante aquilo que o feitiço lhe destinou, oscilando entre estes dois pólos de tensão psicológica. Associo a melodia da reexposição, ao estado de resignação da rapariga. No compasso 97, dá-se uma manifestação da instabilidade emocional em que se encontra, tem uma crise de ansiedade e revolta pela sua condição. No compasso 102, associo o percurso da peça até chegar à tragédia: bordando no tear resignada, até a cantar (relação com o compasso 20), trazendo o bordado para o barco (c. 107) para por fim se abandonar à morte.</p>
Referências acústicas e sua correspondência na performance:	<p>A forma enérgica, brusca e articulada com que interpreto a passagem dos compassos 97 até 103 contrasta fortemente com o tema seguinte, do compasso 104 até 117, onde procuro um som doce, pouco presente, com mais “ar”, ou seja, mais quantidade de arco e menos pressão em piano.</p>
Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	<p>A anacruza para o compasso 111 é, na minha opinião, uma das passagens mais difíceis deste andamento, devido a diversos factores. Primeiro, deverá estar perfeitamente afinada e sincronizada com o piano; segundo, o vibrato deverá ser muito discreto, crescendo em amplitude e velocidade na tercina do compasso 112, de forma a trazer o som para um plano mais presente.</p>
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	<p>O som deve ser pouco presente, piano, mas sem ataque e preciso ritmicamente, mas com uma pulsação de dois compassos. No compasso 112-114 existe um crescendo e diminuendo, para acentuar o estado de instabilidade psicológica da personagem.</p>
Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	<p>A articulação nos compassos 104-117 é legatíssimo e a mudança de arco deverá ser imperceptível. O</p>

	arco deverá ser muito leve e ao mesmo tempo preciso e sem ataque.
Timbre (<i>Cor do som</i>)	Som leve, volátil, que se torna subitamente presente na tercina para o compasso 113, para voltar a desaparecer no compasso 114.

Imagem	
Música (c.118-121; 122-130)	
Narrativa do quadro e associação à narrativa da obra musical	<p>No compasso 115, ouvimos a música que remonta ao episódio da minha narrativa no qual Lady of Shalott olha directamente pela janela para ver Lancelote, activando o feitiço. Esta melodia aparece primeiro no piano, a metade do andamento do compasso 69 e depois no violino, num ritmo acelerado, que viaja pelo registo agudo em tercinas, acabando numa mínima no registo médio-grave. Parece que Lady of Shalott relembra esse momento em que desafiou o feitiço com medo e desespero, num grito histérico, que é o último antes de morrer. No compasso 126, Lady of Shalott dá o último suspiro e morre, no barco, no meio do rio.</p>
Referências acústicas e sua correspondência na performance	
Frequência (<i>Pitch, Contorno da afinação, Vibrato</i>)	<p>O vibrato (c.122-130) remete para o primeiro compasso do andamento, tema principal, ajustando-se à altura da transposição – sendo uma nota aguda, em piano, na qual desejo exprimir o último suspiro de Lady of Shalott, o vibrato terá uma amplitude pequena, e um ritmo lento-rápido-lento, aparecendo e desaparecendo, discretamente, ao longe. Contrasta com o vibrato intenso e rápido do c.119.</p>
Intensidade (<i>Dinâmica, Ataque</i>)	<p>Contraste entre forte e ataque <i>martelé</i> dos cc. 118-121 e o som dos cc. 122-130, sem ataque, pianíssimo, que desaparece até ao “invisível”.</p>

Características temporais (<i>Tempo, Articulação, Timing</i>)	As tercinas e semicolcheias causam uma turbulência que contrasta com o clima calmo e triste do final. A articulação marcada, mesmo quando o <i>martelé</i> inclui tercinas ligadas, contrasta com a ausência e ataque da última frase (c. 122-130) Nas duas notas finais, existe um corte, como um suspiro para a última nota, a morte de Lady of Shalott.
Timbre (<i>Cor do som</i>)	Contraste entre um som forte e presente - mais perto do cavalete - e um som leve e distante – menos pressão, mais longe do cavalete.


Conteúdo processual:

Associações pré-verbais:

Os seguintes quadros associativos pretendem dar um exemplo da natureza das associações pré-verbais, que se manifestam ao nível dos sentidos, e também da natureza das associações linguísticas, que servem de referência ao intérprete durante a performance. Uma vez que este tipo de conhecimento é adquirido apenas pela prática, estes quadros servem apenas de exemplo/ referência, de forma a diferenciar vários estímulos e parâmetros aos quais o intérprete tem de prestar atenção e controlar durante a performance.

Exemplo para a primeira frase de 4 compassos do primeiro andamento:

Auditiva	Ouvir por antecipação o tempo, vibrato, timbre, harmónicos, impulsos da pulsação, acentos, articulação, respiração, gesto musical da frase.
Emocional	Narrativa criada, memórias relacionadas, experiência pessoal, reacção à música.
Estrutural (implícita)	Momento sequencial da estrutura da parte A
Motora	Descontração muscular, controlo do pulso e das articulações, coordenação das duas mãos, costas e barriga a segurar o peso do corpo, pés ligeiramente afastados, pescoço descontraído a segurar o violino. Braços livres para seguir os impulsos controladamente, mas sem resistência devido a tensões

Narrativa Emocional	História que se vai desenrolando, no tempo, com emoções e “gestos”/imagens/sensações associadas
Tácita	As mãos no violino e no arco – microvibração das cordas e do arco, a sensação do corpo (pontos de tensão e descontração, linhas que o gesto desenha no ar, enquanto toca, sensação do <i>corpo</i> associada a emoções e à memória tácita. Peso/leveza e energia/inércia das mãos para tocar determinado som.
Visual	 <p>imagem da narrativa, imagem das mãos no violino e arco, locais do arco para determinado golpe de arco, local no ponto para determinada mudança de posição/ nota musical, imagem da pauta e anotações, imagem dos gestos do professor, imaginação.</p>

Associações linguísticas:

Estrutura explícita	Parte A, início, primeira frase, começa em lá e vai repetir a começar em sol 4 compassos a seguir
Mnemónicas	Vibrato bonito. A rapariga está no seu quarto, <i>calma</i> e <i>observadora</i> . Molto <i>legatto</i> e leve. Sorriso. Livrement. <i>f/mf</i> . som cheio.
Narrativa	A rapariga está no seu quarto, <i>calma</i> e <i>observadora</i> .
Ordens mentais	Respiração antes de tocar, arco afflora a corda ternamente e entra no som(corda) com rotação do pulso/pronação. Arco todo. Vibrato sem acentos
Palavras chave	Livre (movimentos do arco e vibrato, etc.). Maravilhoso (Som bonito e gracioso). Campo (atmosfera /ambiente geral).
Referências corporais	Corpo leve, a sentir a “contra-força” do movimento, impulsos suaves e inércia, sem ataque.

2º andamento

Conteúdo referencial:



Na tela de dimensões monumentais, Severini conta, ou melhor, transmite as sensações de uma noite passada no café chantant Monico, cheio de gente, onde bailarinas com fatos coloridos se exibem ao ritmo vertiginoso de uma dança ensurdecedora.



Irei seguidamente descrever e comentar a forma como esta pintura me influenciou pessoalmente e como afectou a interpretação musical:



Neste quadro, as figuras encontram-se pintadas aos bocados, respeitando a técnica cubista, através da qual o pintor consegue sugerir o movimento presente no local. Não se trata apenas do motivo pintado: bailarinas, músicos, gargalhadas, na confusão de um café cheio de clientes. O enorme movimento é sugerido através das linhas do plano e da combinação de cores garridas, para além da desconstrução das formas com uma crescente refração ao fundo do quadro. Pelo facto de não retratar os rostos ao pormenor, preferindo estilizá-los, o pintor remete o olhar do observador para o todo e não para a expressividade que identificaria cada rosto. Ao observar este quadro, consigo sentir o movimento da dança e o barulho que estaria presente neste local. O facto de os contornos de cada objecto estarem cortados, lembra-me a valsa descompassada que Prokofiev escreve entre os dois elementos (violino e piano) da sonata. A combinação do vermelho e verde, cores opostas, cria tensão no olhar. O pontilhado (que remete para o estilo pontilhista da pintura) contrasta com as linhas estilizadas das figuras partidas em bocados, as várias perspectivas (já presentes em Picasso) obrigam o olhar a movimentar-se no “interior” de forma a construir o objecto pictórico segundo a perspectiva mais conveniente ao todo. Através da mistura de planos (conseguida graças à técnica cubista), Severini consegue dar a ilusão da presença de mais gente do que aquela que realmente pintou. Aqui ou ali encontra-se um braço ou uma perna perdida, que, procurando com cautela, tem o seu dono ali perto. A concepção do espaço é dada através das proporções dos motivos (pequenos ou grandes) e não pela modelagem de cada objecto consoante a luz. Convém referir que as cores utilizadas nos motivos mais longe do observador são mais ténues, tons pastel e menos contrastantes do que as cores utilizadas nos planos mais perto do observador. Os rostos perdem-se no infinito, onde se adivinham instrumentos musicais e quase se ouve

a sua música, misturada com ruído de conversas cruzadas e gargalhadas. Adivinha-se que grande parte dos clientes deste café “Monico” já bebeu o suficiente para ter reacções exacerbadas e poder perder o equilíbrio a qualquer instante.

De que forma é possível associar esta impressão causada pelo pictórico na interpretação musical? Devo referir que qualquer explicação em palavras não consegue explicar as sensações e transferência que são desencadeadas neste processo. Mas o facto de tentar explicar neste texto leva-me a tomar consciência gradual dos factores que podem desencadear esta associação:

Em primeiro lugar, posso associar o movimento que o quadro me sugere ao ritmo musical, à pulsação e hemíolas que vão surgindo no texto musical. Em segundo lugar, associo as cores garridas a uma atmosfera de festa e faço uma relação com o andamento rápido, repetição de pequenos motivos que sugerem leveza através da articulação. A técnica cubista e pontilista utilizadas neste quadro podem também ser associadas ao carácter fragmentado do tema principal, o mesmo motivo sob diversas perspectivas no sentido de calhar em diferentes tempos (da hierarquia entre forte e fraco) do compasso. A ausência de expressividade dos rostos pode ser associada à gradual ausência de identidade do padrão repetido do tema principal do Scherzo, ora pelas hemíolas, ora pela sua repetição em diversos registos (conferir compassos 7, 15, 34, 42; 123, 131; 228, 236; 255, 263):

 <p>Handwritten musical score for Scherzo, measures 7, 15, 34, 42, and 123. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The measures are labeled with 'c.7', 'c.15', 'c.34', 'c.42', and 'c.123'.</p>	 <p>A cubist painting by Pablo Picasso titled 'Les Femmes d'Alger' (Version O). It depicts a group of people in a vibrant, colorful setting, rendered in a fragmented, geometric style characteristic of Cubism.</p>
---	--

	
---	--

No 2º andamento da sonata, o carácter contrasta bastante com o andamento anterior, torna-se muito vivo e alegre, dançante, mas um pouco embriagado. A acentuação trocada dos motivos repetitivos fazem-nos “andar à roda”, lembrando alguma vez que tenhamos sentido o balanço de uma dança rodopiante depois de ter ingerido alguns copos de licor. Vivo, “balançante”, sugere um diálogo entre o violino e o piano numa dança a dois, não totalmente sincronizada. De vez em quando escorrega, outras sente o impulso da dança, leve por um lado, por outro nunca largando o chão (está no limite do equilíbrio!), sempre brincando com a pulsação e com a prosódia – através da utilização de hemíolas - repetindo ritmos que vão alterando a sua posição no compasso.

Podemos comparar o quadro *A dança do pan-pan no Monico* a uma manta de retalhos coloridos ou a uma colagem. Prokofiev utiliza pequenos motivos melódicos que se repetem e relacionam num “compasso” ou pulsação estabelecida pelo piano, que lhe responde por vezes em contraponto, outras acompanhando simplesmente a melodia. As pequenas formas geométricas que dividem os objectos da pintura, ao estilo cubista, ou os pequenos pontilhados que tratam a imagem ao estilo pontilhista, sugerem que o todo foi construído aos pedaços, assim como os pequenos motivos melódicos que se sucedem no 2º andamento da sonata. A interpretação destes pequenos motivos melódicos, deve respeitar vários pormenores técnicos de forma a tornar-se consistente e interessante. É necessário ter um perfeito domínio da técnica de arco para conseguir tocar o tema da parte A na perfeição:

Cada grupo de notas tem um único impulso de energia para o ataque, que será neutralizado antes de atacar o próximo grupo de notas. Considero um grupo de notas as primeiras três, ou cada grupo que está separado por pausas de colcheia. No compasso 13 existe uma acentuação escrita pelo compositor. Desta forma, é dado um impulso extra nessa nota, em vez de seguir a técnica que tenho vindo a explicar e que aproveita a inércia para cada próximo movimento.

Após dominar a técnica para tocar o tema inicial do 2º andamento, há que ter controlo de dinâmica. Esse controlo é conseguido através do ajuste da quantidade e pressão do arco, combinado com a técnica anteriormente descrevi. De forma a estruturar as frases de forma explícita, pode ajudar fazer ligeiras respirações entre segmentos de frases, por exemplo, do compasso 14 para o 15 e 41 para 42.

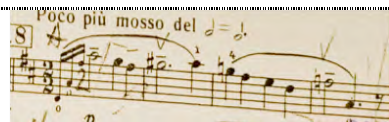
Quanto ao carácter geral do tema inicial do 2º andamento, é através do ambiente leve, dançante, alegre e descontraído que tiro a ideia para a minha interpretação. Observando a iluminação da pintura, esta é feita

através da utilização frequente de tons esbranquiçados, tons de pele e amarelados, que sugerem um local francamente iluminado. Podemos estabelecer um elo de ligação entre a iluminação e o carácter alegre do andamento, que se relaciona igualmente com as cores garridas que são utilizadas. Quanto à harmonia das cores do quadro, que criam tensão entre si nos planos mais perto do observador, podem ser comparados à natureza 2º andamento, “tenso” ritmicamente, com uma melodia partida em pequenas célula repetidas, criando um forte contraste com o 1º e 3º andamentos. Os tons pastel que ilustram os planos mais distantes do observador são comparáveis ao papel do piano, sempre presente, geralmente em segundo plano (papel de acompanhamento), mas dando o ritmo constante, o balanço e inserindo o violino no contexto da “dança”. Existe uma espécie de fulgor e excitação contínua que permanece em quase todo o andamento, que é constituído por duas partes contrastantes, ABA.

A partir do compasso 162 e os cinco compassos de transição que o antecedem, a atmosfera muda drasticamente, razão pela qual o quadro escolhido para o início do andamento já não se adequar minimamente a este contexto musical. Através da comparação do quadro de Severini escolhido para o início com os quadros escolhidos para a 2ª parte, posso tentar justificar a sua inadequação à parte B: Em primeiro lugar, no que diz respeito à parte musical, o ritmo, a articulação, o contraponto, à organização dos motivos e frases existe uma drástica mudança. Existe uma indicação de tempo *poco più mosso*, mudança de armação de clave, notas longas sustentadas no piano – que contrastam com os motivos curtos intercalados com pausas do início do andamento, entre outros elementos. Seria impossível para mim escolher um quadro que representa tanta alegria e movimento como *Dança de pan-pan no Monico* para representar uma secção de carácter lento, com frases mais longas e expressivas do que os pequenos motivos intercalados por pausas do início.

As duas obras que escolhi para ilustrar a parte B são contrastantes, uma vez que interpreto no texto musical uma espécie de diálogo entre duas entidades não concordantes... uma é persuasiva, tentando enganar ou esconder a verdade por detrás de um sorriso, outra é de repulsa, de inquietação, de alguém que perde o temperamento, extremamente exaltada. Escolhi dois quadros cujo tema se baseia em figuras mitológicas e que foi trabalhado em ambos de uma forma extremamente expressiva:





(c.162...)



(c.174...)

A ilustração de Circe por Franz Stuck, pintor que se preocupou em retratar o tema de diversas figuras mitológicas ou temas repletos de sentido extra-pictórico, próprios da corrente simbolismo, em que se insere possui um registo pictórico totalmente diferente do de Severini, os contornos da figura da mulher são totalmente identificáveis através de uma técnica realista, apesar de estilizados através do traço e esbatidos no fundo azul. Também a iluminação é contrastante. O azul escuro provoca algum medo e insegurança em relação ao ambiente iluminado do quadro anterior. A iluminação engrandece a figura de Circe, encantadora, com ar falsamente ingénuo, extremamente sedutor e provocante. Será que aquela bebida, oferecida com tanta bondade, contém um veneno mortífero? E como resistir a tal oferta? Segue-se uma imagem daquele que realmente não conseguiu negar a bebida, acabando num terrível sentimento de morte explosiva, com gritos de dor. Este quadro tem uma tradução quase directa. É óbvio que a figura deste quadro está a sofrer de forma lancinante, numa tragédia que lhe causa ódio e dor. As serpentes poderão simbolizar envenenamento ou que ele foi de alguma forma enganado. Daí a perfeita sequência entre o quadro de Stuck e este. Trata-se da minha interpretação da narrativa pictórica, que irei associar à parte musical.

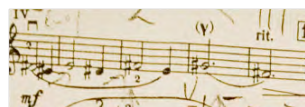
Falando isoladamente da *Cabeça de Medusa*, de Caravaggio, irei relatar um pouco da história deste quadro e das suas conotações simbólicas. O tema foi retirado do clássico *Metamorphoses* de Ovídio, que conta como o herói Perseu conseguiu matar a górgona Medusa, monstro com serpentes em vez de cabelos que transformava os homens em pedra através o olhar. Ao confrontar-se com o monstro, Perseu conseguiu defender-se utilizando uma superfície metálica como espelho, que actuou como escudo e virou o feitiço contra o feiticeiro. Seguidamente, Perseu cortou a cabeça do monstro e trouxe-o como troféu. Caravaggio inspirou-se na pintura homónima de Leonardo, que se relata ter sido extremamente realista. Eliminou o fumo e fogo da pintura de Leonardo, optando por explorar a expressividade dos olhos e da boca. O sangue que cai do pescoço é original de Caravaggio, para mostrar que esta cena ocorreu pouco depois da decapitação¹⁷.

Embora o objectivo com que utilizo este quadro não esteja directamente relacionado com a sua história, utilizei-o com a intenção de criar contraste entre a persuasão de Circe em Stuck com o grito estridente de dor e ódio de quem foi “enganado”, neste caso a Medusa contra o seu próprio feitiço, criando de certa forma um elo de ligação com a narrativa original deste quadro.

De seguida, irei descrever a forma como estas duas pinturas influenciam a minha interpretação da parte B, ou seja, desde o compasso 162 até ao 228:

Não considero necessário inventar uma narrativa, uma vez que os quadros já são suficientemente expressivos e contém uma narrativa que lhes é inerente. Existe uma preparação para a atmosfera que se irá criar no compasso 162. A partir do compasso 142, a tensão vai aumentando através de recursos tais

como articulação, registo, dinâmica em crescendo e escrita homofónica que se junta em uníssono a partir do compasso 153. No compasso 157, o registo do violino torna-se mais grave, a articulação passa a *legato*, pedindo por si um vibrato mais amplo e presente. Existe um cedendo dois compassos antes do 162 para preparar uma nova atmosfera sonora:



(c.157-161)

A forma como interpreto a parte B tenta representar duas personagens distintas, uma que tenta seduzir de uma forma nada convincente e até com maldade e para a qual utilizo um som menos bonito do que seria de esperar numa passagem *legatto*, melodiosa como esta. Utilizo pouco *vibrato* e um som pouco cheio, mais superficial e “repulsivo”. Faço um pequeno *glissando* no compasso 165. A partir do compasso 162, tento criar uma atmosfera totalmente distinta da do início do andamento. O diálogo entre duas entidades distintas justifica a escolha dos dois quadros contrastantes. A forma como se repercute nas minhas opções performativas está intimamente ligada com o texto musical:



(c.162-165)

Até 174, procuro um som doce, mas com pouco *vibrato*, um som pouco puro, velado e com pouco brilho. Numa frase destas seria de esperar um som bonito, cheio de *vibrato* e brilhante, apesar da dinâmica piano. Contudo, uma vez que pretendo retratar Circe, sedutora e mentirosa, tento escolher um timbre em que parece que algo não está certo, criando quase uma sensação de repulsa numa melodia tão convidativa. Através da ausência de nuances de dinâmica, ausência de expressão, pouco vibrato, tento criar esta atmosfera anti-persuasiva, ou de “persuasão enganadora”. Imagino o tom de voz com que Circe falaria, ébria, para com um estranho. Logo de seguida, a imagem de Medusa contrasta fortemente com a anterior. Procuro um tom de indignação histérica, de zanga, de quem viu o feitiço virar-se contra si próprio:



(c.174-177)

O andamento com que toco esta passagem é mais rápido do que o da anterior, mais *marcato* e com mais cortes e acentuações na frase... que contrasta com a anterior, em *legato*. Procuro aproveitar para mostrar a diversidade de registos e de timbres nesta secção. Repete-se o diálogo, repete-se a minha interpretação da secção.

O realismo presente nestes dois quadros contrasta fortemente com as figuras estilizadas e geometrizadas do café *Monico*, onde reina a agitação e onde não se distingue a identidade dos rostos no meio de toda aquela confusão de luz e som. Interpreto o episódio da parte B como uma crítica à felicidade e ambiente de festa forçado com o intuito de esconder um sentimento interior de desilusão profunda. Desta forma, o andamento que começa e acaba em festa, tem um comentário pessoal de alguém que cai na consciência de se aperceber que não está bem, mas que prefere esquecer as suas mágoas. Passado este episódio trágico, o piano volta a introduzir o ouvinte para a atmosfera do início

do andamento, que continua sem grandes alterações...como se nada se tivesse passado entretanto. O andamento acaba no auge da caótica embriaguez que reina no café *Monico*. Utilizo muito arco, em fortíssimo, som brilhante sugerindo um despique com piano.

3º andamento

Conteúdo referencial:

No terceiro andamento da Sonata, o som sugere na minha opinião um mundo entre o sono e o despertar... lembra-me o nascer do dia, de madrugada, quando o mundo real ainda contém pedaços do mundo onírico, e quando o sol ainda não começou a raiar, mas mostra lentamente alguns raios de luz.

A pintura de Monet *O Parlamento de Londres* mostra-nos o final ou nascer do dia, em que as formas se misturam, os contornos se dissolvem, num momento de transição entre a noite e o dia. Tons frios de azul misturam-se com tons quentes de luz do sol, contudo conseguindo fazer coabitar dois ambientes distintos, um se dissolverá no outro. A bruma dissolver-se-á com o calor do sol dentro de breves momentos. O sol do amanhecer aquece o olhar do observador com as suas cores quentes, que se reflectem no rio. O objecto escolhido, o parlamento – que poderia ser um castelo ou qualquer outro edifício imponente - parece algo vindo de um sonho, de alguém que ainda não consegue afirmar se está a sonhar ou já acordou. A atmosfera onírica é criada através da bruma, do sombreado, da pouca definição de planos e da forma aberta – o tamanho do quadro poderia ter outras dimensões, uma vez que o motivo se vai esbatendo na bruma, o sol está cortado, o rio poderia continuar mais um pouco... o observador pode imaginar aquilo que continuaria à volta da tela se esta fosse maior:



As pinceladas são visíveis, pequenas quantidades de tinta pura que se misturam na tela e que têm como objectivo misturar-se apenas no olho do observador. A rugosidade da tinta no quadro não é visível na fotografia, infelizmente, mas faz parte do encanto dos quadros de Monet. Os contornos não são finamente delineados como em Waterhouse, misturando os objectos com o fundo, sugerindo uma espacialização em que não conseguimos imediatamente definir em que plano se encontra o castelo em relação ao rio, qual a distância a que se encontra o parlamento do observador? Uma vez que as formas

não estão bem definidas, cabe ao observador tentar descobrir o que se encontra por detrás da bruma, deixando uma sensação de saudosismo – parece uma memória vaga de um momento passado - e mistério.

Existe outra particularidade neste quadro. Enquanto a maior parte dos pintores prefere retratar objectos no seu ambiente circundante, Monet prefere retratar o ambiente com os elementos que o povoam, o que se traduz numa maior ênfase da pintura da natureza, o rio e o sol, em detrimento da expressão que identifica os objectos em si, neste caso, o castelo e a cidade ao longe – nem sequer posso afirmar ser uma cidade ou povoação, apenas sugerir.... A impressão que causa em mim como observadora é totalmente distinta e ao mesmo tempo muito mais sugestiva de despertar sensações que qualquer um de nós guarda na memória de um dia de nevoeiro, ou de uma manhã que começou na bruma, por exemplo. Na minha opinião, é mais fácil o observador conseguir sentir-se “dentro” deste quadro, uma vez que a sua imaginação terá de construir e acrescentar com impressões pessoais aquilo que o pintor apenas sugere, tornando a interpretação do quadro única para cada observador. No quadro apresentado anteriormente, *Medusa*, de Caravaggio, o observador é inserido num contexto sólido de uma narrativa pictórica. No caso do quadro de Monet em questão, sinto que o observador terá de construir a narrativa do quadro através de sensações que recorda. Considero por isso operativamente que a mensagem de *Medusa* é unidireccional, do quadro para o observador, e a de *Le Parlement* estabelece uma dinâmica de interacção entre a mensagem que o quadro transmite e aquilo que a percepção/experiência pessoal do observador acrescenta.

Prokofiev escreveu o 3º andamento numa linguagem que “se perde no tempo”, uma vez que utiliza uma melodia que se dissolve e mistura entre o piano e o violino, o acompanhamento se dissolve e não se sabe bem o que está em que plano... os contornos do contraponto misturam-se e fundem-se nos dois instrumentos. A melodia é clara e simples, o que permite aos intérpretes explorar as capacidades tímbricas do instrumento. O ataque é suave, de forma a não impor demasiada presença, antes se esbatendo no conjunto. A individualidade da linha é alcançada através do contorno melódico e altura, sem nunca se desprender da parte do outro instrumento.



O terceiro andamento começa com uma anacruza de três notas no violino:

A forma como toco esta anacruza tem um ligeiro cedendo nas duas primeiras notas, sendo a terceira que define o tempo do andamento. O ataque deverá ser imperceptível e começar pianíssimo, ausente. Desta forma, pretendo sugerir que a música começa a partir do silêncio e surge de uma forma quase imperceptível. Posso ligar esta forma de começar o andamento com a forma aberta do quadro de que falei acima. Assim como o quadro não tem os seus limites bem delineados, ou seja, poderia ter maior ou menor dimensão e a sua mensagem não iria ser alterada, também a melodia do início do terceiro andamento poderia estar a ser tocada há mais tempo antes de repararmos na sua existência.

A qualidade de som, assim como a cor e tonalidades de vibrato – amplitude, velocidade, ritmo – são

elementos fundamentais na elaboração da minha interpretação deste andamento. Começo com o arco perto do ponto para conseguir um som mais distante e doce e da primeira para a terceira nota da anacruza desloco o arco na corda até mais perto do cavalete para trazer o som para um plano mais presente. Na mão direita, utilizo legato de dedos, ou seja, não articulo cada nota, colocando os dedos de uma forma redonda e gradual na escala. O ritmo do vibrato, à tercina de semicolcheia, só começa na quarta nota.

No compasso 3 e 4, a melodia aproxima-se mais, a dinâmica sobe, o arco desloca-se para um local



ainda mais perto do cavalete e a amplitude do *vibrato* aumenta: . Na 2ª metade do compasso 5, faço um ligeiro diminuendo, o arco volta para perto do ponto e o som torna-se mais velado



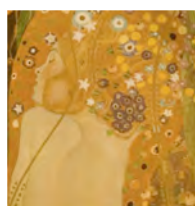
e distante: . A escala que começa na 2ª metade do compasso 6 surge do pianíssimo e cresce até



ao dó# do compasso 8, após o qual volta a diminuir: . E assim por diante, mostrando o velado e voltando a velar o som presente, através de mudanças ligeiras e graduais de dinâmica, brilho, consistência do som, etc., pretendo criar uma atmosfera onírica, sem contornos definidos, sugerindo uma nuvem de som que vai e volta. E assim por diante, até ao compasso 33.

O andamento lento passa sem darmos conta da sua brevidade, parece que consegue fazer com que o ouvinte se entregue àquele momento, propondo um tempo que se desprende da continuidade que lhe é inerente. Sugere-me, por isso, um tempo irreal, não cronológico.

As outras pinturas, de Klimt, mostram o pormenor de dois quadros em que o sono de uma rapariga é pintado explicitamente, de uma forma muito sugestiva:



Ao afirmar que estes quadros são pintados explicitamente, refiro-me à técnica figurativa utilizada por Klimt, que, ao contrário de Monet, utiliza um traço fino e contornos definidos. As cores são misturadas na paleta e posteriormente aplicadas na tela, através de pinceladas invisíveis. Este quadro não apresenta uma rugosidade da tinta como acontece no quadro anterior. Apesar de a corrente estética e tema serem diferentes, consigo encontrar ligação com o sonho e o sono nestes três quadros.

Em ambos os quadros de Klimt, podemos ver em pormenor o retrato de uma rapariga que parece estar a dormir. As jovens raparigas aparentam dormir um sono tranquilo, reparador, provavelmente a sonhando, num mundo em que os pensamentos se dissolvem uns nos outros, num contínuo. A

inocência das raparigas, assim como a beleza da transição do dia combinam com o tom da peça. As flores pintadas e cores escolhidas neste pormenor do quadro *Serpentes de Água II* sugerem leveza, felicidade e despreocupação, que relacionamos directamente com a rapariga do quadro. As formas redondas e a ausência de formas geométricas – ao contrário do quadro de Severini que escolhi para ilustrar o 2º andamento - sugerem ondulação. Podemos ver essa ondulação nos cabelos da rapariga, nas linhas castanhas que lhe atravessam o rosto, nas flores que a envolvem – uma vez que estão pintadas aleatoriamente, umas a enfeitar o cabelo, outras na manta onde dorme – e nas próprias formas curvas do corpo dela. Escolhi dois quadros que me sugerem uma atmosfera semelhante, portanto redundantes de sentido, de forma a assinalar uma transição de atmosfera na parte B. Desta forma, associei o primeiro quadro aos compassos 34-61 e o segundo quadro aos compassos 62 a 74.

Desta forma, consigo associar o efeito de ondulação sugerido no quadro ao mesmo efeito no compasso

34 do 3º andamento:



Esta frase repete-se várias vezes com ligeiras variantes – por exemplo, mudança de tom ou de oitava - e desenvolvimentos, até ao compasso 74. O aparecimento de tercinas repetidas à volta da nota sol cria um efeito de ondulação e transforma a minha percepção do tempo, uma vez que as figuras anteriores eram colcheias. Dentro da secção B (c.34-74), destaca-se o compasso 61 e seguintes, que contrastam com os restantes pelo ritmo – aparecimento de colcheias - e pelo tipo de arpejado. Resolvi, por isso, escolher um quadro que tivesse uma simbologia semelhante à de *Serpentes de Água II*, mas que mostrasse uma mudança dentro da secção B. Daí a razão de ter escolhido o quadro *Dánae* para ilustrar os compassos 61-74:



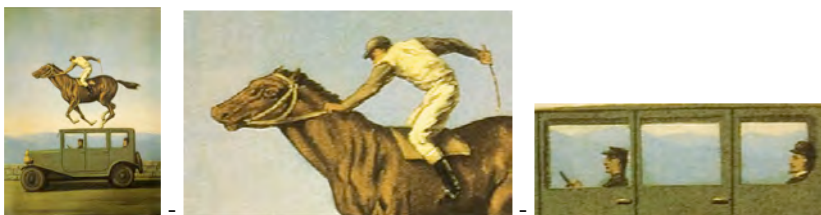
Até ao compasso 74, o texto musical apresenta esta ondulação. Nesta secção, pretendo que o som seja suave, cheio e com uma cor escura, menos brilhante, que se misture com o som do piano. Para isso, toco mais perto do ponto com mais arco, leve. Para sugerir a ondulação, brinco com a dinâmica. A forma como escolho a dinâmica depende da nota superior das tercinas, por exemplo, láb, lá, sib, si, sib seria crescendo com ligeiro diminuendo no fim. Mas este fraseado é bastante intuitivo. O objectivo é ondular a dinâmica e projectar o linha melódica para a frente, no tempo (através dessa ondulação).

A partir do compasso 74, o texto musical sugere o clima inicial, que relaciono de novo com o primeiro quadro, de Monet. Nesta parte procuro um som mais cristalino e brilhante, mas suave. Tento fazer *legato* na mão esquerda, com *vibrato* discreto, o arco mais lento do que nas tercinas, para que o som se torne ligeiramente mais presente. Procuro sugerir uma atmosfera de transição, que acaba em aberto para começar o 4º andamento, criando expectativa, como a própria música sugere.

4ºandamento

Conteúdo referencial:

Para ilustrar o 4º andamento, resolvi, inicialmente, basear-me no motivo do cavalo nos três primeiros quadros, uma vez que considero os quadros com este motivo muito expressivos em termos rítmicos, pois posso associar os diferentes ritmos de passo, trote e galope a diferentes estados de tensão e relaxamento e sua atitude correspondente. No primeiro quadro, de Magritte, confrontamo-nos com o paradoxo pictórico de um cavaleiro a galope em cima de uma viatura, que aparenta seguir a uma velocidade confortável. É através dos rostos do cavalo, cavaleiro, condutor da viatura e passageiro, do elemento tensão em confronto com a distensão que nos deparamos com o paradoxo da velocidade. O cavaleiro, tenso e o condutor, relaxado, movimentam-se a velocidades que se anulam psicologicamente. O cavaleiro parece andar mais devagar do que se estivesse a ser retratado independentemente da viatura e vice-versa, a viatura parece andar mais rápido quando pintada ao lado do cavalo a galope. Trata-se de um cenário impossível, contudo, o cérebro adquire a capacidade de comparar a medida de velocidade real (km/h) com velocidade psicológica (tensão/distensão):



Se isolarmos as duas imagens contrastantes deste quadro, parece que adquirimos dois quadros distintos:



Gosto deste quadro pois consigo associá-lo à interação entre o piano e o violino no início do andamento. O piano, no início do andamento, assemelha-se ao carro e ao som do seu motor, regular, apenas comentando de vez em quando o discurso do violino, que, pela maior quantidade de notas no mesmo espaço de tempo poderá dar a impressão de “galopar” mais rápido:



Renné Magritte ocupa-se especialmente de pintar paradoxos, suscitando uma certa reacção de mistério da parte do observador. Ao escolher objectos do quotidiano, consegue, tal como Duchamp, inseri-los em contextos diferentes, alterando o significado que lhes é inerente e estimulando a criação de projecções metafóricas.

É interessante confrontar a forma como pinta o cavalo e cavaleiro em *A cólera dos deuses* e *A assinatura em*



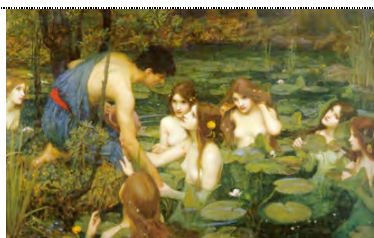
Estes dois quadros são muito contrastantes uma vez que, utilizando objectos comuns, conseguem criar no observador sensações totalmente distintas e que se relacionam em ambos os quadros com tensão e distensão, assim como velocidade. Magritte consegue este efeito surpreendente através de ilusões de óptica. Em *A assinatura em branco*, o cavaleiro mistura-se com o meio em que se encontra, a floresta. A sua pacificidade – do cavalo e do cavaleiro – associadas à ilusão óptica criada, que “apaga” uma parte do objecto humano/cavalo, por tradição enfatizado na pintura, e “mostra” uma parte da floresta em seu lugar, incita uma interacção entre os elementos floresta e cavalo/cavaleiro. A floresta adquire mais presença, o cavaleiro apaga-se um pouco.

A interacção entre piano e violino a partir do compasso 30 é interessante e comparável a este quadro, uma vez que a melodia é partilhada pelos dois instrumentos em planos que se cruzam e misturam, não só em termos de dinâmica dentro de cada frase e equilíbrio dinâmico entre violino e piano, mas também em termos melódicos existe uma condutividade da melodia de um instrumento para o outro.

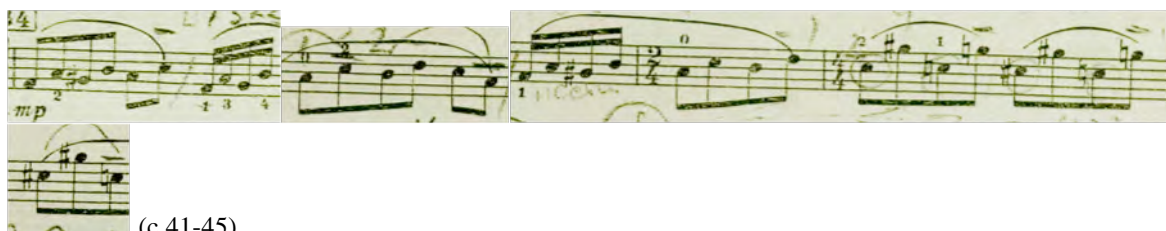


(c.36-38)

A atmosfera – sonhadora – é contrastante com a parte inicial do andamento, em vez de galope, neste quadro podemos encontrar uma velocidade de passeio despreocupado. Contudo, a expressividade do rosto deste cavaleiro não condiz com aquela que procuro para esta secção. Encontrei um quadro, mais uma vez do período Pré-Rafaelita (é essa a época na pintura que mais se preocupa em reflectir a expressão, pelo que tenho observado), em que toda esta secção do compasso 30 até ao 53 pode ser interpretada como uma conversa que as ninfas do lago têm com o rapaz. Poderia ter escolhido a imagem de um pássaro a cantar, uma vez que todos estes arpejados podem sugerir esse som, contudo, só o retrato do rosto humano conseguiria na minha opinião expressar a atmosfera que procuro nesta secção. O encadeamento entre o primeiro quadro de Magritte, *A cólera dos deuses* e este pode parecer forçado e que quebra o fio condutor da narrativa. Contudo, ao analisar o texto musical, ele próprio tem um quebra assinalada pela indicação de tempo *poco meno mosso*. De enérgico e *marcato* passa a melancólico e *legato*. Se existe algum elo de ligação entre estes dois quadros é a cor verde dominante porque de resto são antagónicos em parâmetros de análise tais como movimento, objecto pictórico retratado, expressividade, etc.



O que me fascina neste quadro é o confronto de duas partes, a das ninfas, que associo ao arpejado do violino, compasso 36 e no piano, compasso 41, e a do rapaz, a ser seduzido, sentindo a embriaguez da hipnose provocada por elas.



Associo essa tontura ao movimento de afastamento e aproximação que sugere a melodia do piano no compasso 32 e do violino no compasso 41. Essa sensação não justificável através do texto musical, mas sim da interpretação, pois existem microdinâmicas combinadas com a tessitura das notas deste motivo musical que criam em mim essa impressão de alternância entre aproximação e afastamento do som.

No compasso 54, existe a indicação de Tempo I e voltamos ao motivo inicial. A própria música volta a sugerir ritmo enérgico e marcato do início.



No segundo motivo contrastante, decidi aproveitar o motivo cavalo/cavaleiro, criando um enorme impacto o facto de mostrar um elemento feminino, nu, em atitude passiva e contrastante com o cavalo que a conduz, ricamente vestido e com uma atitude diligente. O contraste expressivo na pintura reflecte o que se passa nesta secção:



Este quadro magnífico estabelece um elo de ligação com os dois anteriores, uma vez que tem o motivo do cavalo, como do primeiro e uma rapariga jovem pintada esteticamente de forma semelhante às do segundo quadro.

John Collier inspirou-se numa lenda que conta que depois de se casar com o Lorde de Coventry, Lady Godiva pediu a redução dos elevados impostos dessa cidade, ao que o esposo respondeu que só o faria caso ela andasse nua

pelas ruas em cima de um cavalo. Godiva deu ordem a todos os habitantes da cidade para permanecerem em casa, altura em que ela montou coberta apenas pelos seus longos cabelos.

Associo a imagem de Lady Godiva à melodia do violino a partir do compasso 87.



(c.87-90)

As qualidades expressivas que imagino através do quadro são as de delicadeza e compaixão até ao compasso 92, procuro por isso um som delicado, com vibrato e presente. Do 92 até 96, interpreto a provocação de insurgir uma regra por desafio e paixão pela justiça, com toda a adrenalina associada, procurando suspense. Procuro evidenciar o contraste entre articulação ligada e separada, numa dinâmica *p*.



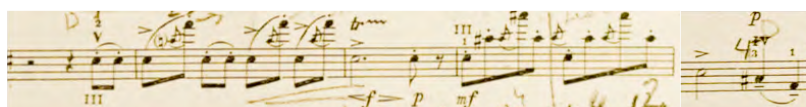
(c.93-98);

O motivo do compasso 99 aparece com a dinâmica de *mf*, mas prefiro tocar esta passagem começando com acentuação na primeira nota, em *ff* e decrescer para *mf*, para melhor expressar esta atitude assertiva e decidida de Lady Godiva.



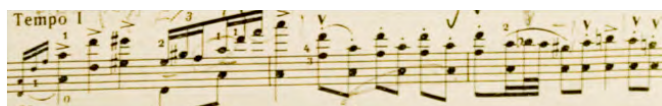
(c.99-101)

No compasso 115, o tom é provocador, de desafio. Toco de forma picada, acentuada, quase rude.

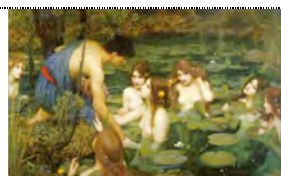


(c.115-119)

No compasso 122, volta o motivo inicial associado ao primeiro quadro, no compasso 145 volta o segundo motivo associado ao segundo quadro:



(c.124-126)



(c. 147-149)

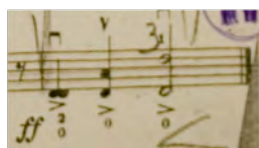
Pretendo reforçar o final com um quadro expressivo e que crie um clímax em relação aos anteriores. Para ilustrar o tema do compasso 162, semelhante ao tema inicial, escolhi uma imagem diferente, para causar impacto final da minha narrativa e para fortificar o sentido musical.

O tom épico e vitorioso do final do 4º andamento lembra-me o quadro de Delacroix *La Liberté guidant le Peuple*, que tem já por si uma forte conotação histórica com a revolução francesa.



(c.162-169)

Este quadro está fortemente relacionado com a liberdade de expressão. Na altura em que Prokofiev escreveu esta sonata, encontrava-se refugiado pelo governo nas montanhas. Apesar de ser protegido pelo estado, imagino que se sentisse ameaçado pela censura, uma vez que Schochtakovitch já tinha sido afectado. Suponho, por isso, que Prokofiev sentisse uma tensão entre aquilo que tencionava escrever e aquilo que seria aceite pela censura. Interpreto esta última parte do 4º andamento como um grito de esperança para a liberdade de expressão, um dia em que Prokofiev poderia escrever tudo aquilo que a sua imaginação ditasse, sem ser alvo de censura. Algumas das suas obras chegaram a ser censuradas, mas, devido ao seu prestígio como compositor, o governo aguardou a sua morte para as decretar como tal. Por esta razão, e também devido ao grau de exigência técnica desta passagem, guardo energia para este final grandioso, onde procuro projectar esperança e vivacidade, nas microdinâmicas de *ff*, nas cordas duplas, assim como na articulação. Considero este final grandioso e majestoso, por isso procuro um som cheio e uma articulação que demonstra determinação:



5. Discussão sobre a associação empírica da pintura à interpretação musical

A construção da narrativa musical passa pela elaboração de um imaginário, seja ele verídico ou fictício e que será posteriormente relacionado com o repertório. Escolhi como matriz a pintura, uma vez que este tipo de expressão artística estimula fortemente a minha imaginação. O projecto aqui relatado consistiu em associar imagens de pintura a um determinado repertório para ser executado ao vivo, e cujo critério de selecção foi a correspondência da imagem ao ambiente que era pretendido criar na narrativa musical. Desta forma, tentou-se estabelecer um ‘enlace’ entre as narrativas pictórica e musical, com o objectivo de uma reforçar o sentido da outra. Houve, portanto, uma procura pela redundância de sentido entre as duas narrativas e uma maior intensidade de estímulos de sentido convergente. Por exemplo, quando se pretendia exprimir alegria e dança, foram escolhidos quadros que retratam essa atmosfera, como é o caso de *A dança pan-pan no Monico*, de Gino Severini, quadro que foi escolhido para ilustrar parte do 2º andamento da Sonata op.94b para piano e violino de Prokofiev. A associação entre música e pintura para a elaboração de uma narrativa emocional procurou, portanto, seguir a lógica de uma correspondência *kinética*, no sentido de apresentar imagens sincronizadas com a interpretação durante a performance, assim como *sintagmática*, uma vez que a minha escolha das pinturas tem o objectivo de assinalar e reforçar o conteúdo expressivo da narrativa musical.

A ideia da construção de uma narrativa musical é uma boa metodologia para aplicar um fio condutor de sentido a uma ideia que se desenvolve ao longo da interpretação musical, em que cada momento continua no próximo, elaborando as escolhas de interpretação de determinada obra através do encadeamento de momentos que fazem parte de um todo. Sinto que esta associação do texto musical a uma história me ajuda a diferenciar mais facilmente os diferentes momentos musicais e interrelacioná-los com condutividade. A mais valia para mim como intérprete é pensar na história que criei como um actor sente e se deixa influenciar pelas palavras do texto que interpreta.

Pode apenas ler o texto, mas a sua arte está em conseguir transmitir ao público o significado por detrás das palavras que recita. Transformo as palavras em notas e frases musicais, procuro o seu sentido numa história com que me consigo identificar, para mais facilmente tentar transmitir um conteúdo para além do texto escrito. Como relaciono o texto musical com a narrativa? Através da comparação de momentos. Se no início do andamento *Lady of Shalott* se encontrava despreocupadamente a tecer no seu quarto e o mesmo tema surge no compasso 52, em que ela se encontra perturbada pela curiosidade de olhar directamente pela janela, algo que lhe vai criar imensos problemas, será impossível tocar este tema de forma semelhante ao que aparece no início. Um leitor céptico poderá justificar que naturalmente não iria tocar o tema da mesma forma devido às diferenças de indicações da partitura. O que pretendo tornar claro é o facto de haver muito mais informação que o intérprete poderá acrescentar na interpretação, tornando-a mais rica e intensificando a mensagem que transmite ao público. Depois de explorar estes recursos como intérprete, seria interessante, numa investigação futura, fazer um questionário ao público, para ter uma apreciação do impacto que esta estratégia tem na percepção da obra.

Afirmar que não toco passagens semelhantes de forma semelhante por coincidirem com diferentes partes da narrativa não explica certamente de que forma a minha interpretação diverge em ambas. Falar de diferentes graus de dinâmica, diferentes acentuações, pólos de atracção, cedendos e diminuendos não passam de critérios e etiquetas que poderiam facilmente ser justificados pela lógica do texto musical. A única forma de provar a eficiência desta metodologia é experimentá-la e fazê-la ser ouvida na prática. As palavras dificilmente serão suficientes para explicar algo que é tão subtil e subjectivo como a interpretação de uma obra musical. Cabe-me tentar explicar o processo da elaboração da preparação de uma performance com base no imaginário e algumas das opções performativas que tomei relacionadas com a narrativa. A eficiência desta metodologia só será provada a partir do momento em que sistematicamente funcionar tanto no intérprete como no público como um parâmetro intensificador da comunicação durante a performance. Este estudo pretende explorar e experimentar a metodologia, partindo do ponto de vista do intérprete.

Durante a performance, é natural que não esteja directamente a pensar na narrativa que criei para este andamento, assim como não estou a pensar na forma como coloco os dedos ou o arco na corda. A preparação técnica associada a uma narrativa é uma

forma de auxiliar a produção de sentido musical e estruturar a expressividade pretendida em cada momento. Esta narrativa ajudou-me a justificar a continuidade do discurso musical através da comparação de diferentes momentos. Diferentes frases podem ser agrupadas num contexto de diálogo, tendo portanto um mesmo campo “semântico” na narrativa, assim como frases semelhantes poderão ter diferentes interpretações por corresponderem a momentos divergentes da narrativa. Este tipo de associações foram criadas na minha preparação deste recital, de forma a que possa tocar esta peça de uma forma pessoal e com a qual me consigo identificar. A associação da narrativa ao texto musical é uma tentativa de importação do meu universo pessoal para a performance. Dificilmente o público irá adivinhar a narrativa que construí a partir do texto, mas será que o resultado da minha performance poderá despoletar a imaginação do público e desencadear processos cognitivos diferentes daqueles que surgiriam sem esta narrativa associada?

Esta metodologia auxiliar da interpretação poderá influenciar/ beneficiar outros intérpretes, na medida em que se presta a estruturar a narrativa na interpretação de determinada obra e desencadear projecções metafóricas relacionadas com cada momento da interpretação. Permite, na minha opinião, estruturar de forma sensorial aquilo que racionalmente pretendemos fazer, percorrendo sensações relacionadas com cada parte do discurso musical. Estas sensações são desencadeadas a partir do elo de ligação feito entre a narrativa musical e pictórica, que se traduz num “conhecimento corporal” pessoal, onde as projecções metafóricas potenciadas a partir desta metodologia influenciam de forma quase inconsciente a interpretação. Existem, na minha opinião, mecanismos na interpretação que vão para além da técnica do instrumento e análise da partitura e que estão relacionados com intenções e sensações, projecções metafóricas que guardamos no nosso “armazém de experiência”. Considero a metodologia de análise pictórica uma forma de trazer para a interpretação o imaginário do intérprete, estruturado através de momentos distintos, em que cada quadro representa um momento/atmosfera pretendida.

A escolha de um contexto extra-musical como auxiliar para a construção de uma narrativa baseada no imaginário pode ajudar à focalização simultânea na macro e microestrutura da obra, uma noção que tento ter sempre presente durante a performance. Isto significa que é importante que eu saiba numa estrutura ABA em que parte estou e o que desejo transmitir nesse macro-momento, mas é igualmente

importante que saiba num percurso temporal em que parte da microestrutura da obra me encontro e como desejo encadear cada detalhe. O referencial pictórico ajuda-me a criar a sensação de uma atmosfera no espaço, espaço esse onde poderei simular uma narrativa que associe a imagem e atmosfera sugerida no quadro com a atmosfera que pretendo criar através do som e que interpreto através da partitura. Desta forma, associei dois estímulos, o visual e o auditivo, de forma a estimular a elaboração de uma narrativa que justifique o encadeamento das frases desta ou daquela forma. Determinei através desta narrativa uma dinâmica correspondente, assim como articulação, encadeamento das frases por transformação ou oposição, vibrato, etc. Por outras palavras, completei o processo analógico da tradução da partitura através de um contributo do meu imaginário, que se baseia na minha experiência pessoal.

Sinto que a minha interpretação ganhou sentido depois de estruturar os momentos e encadeamentos correspondentes e os relacionar com quadros, pois existe uma “amalgama de ideias” que reúnem pensamento musical com sensações, interpretação, relação à técnica do instrumento, etc. Senti, depois de associar um quadro a cada momento da narrativa musical, que havia uma materialização da “amalgama de ideias” que, por um lado, estruturava num só momento o sentido de uma passagem musical que se desenvolve no tempo, por outro lado, ao recordar o quadro o meu imaginário percorria as sensações associadas à técnica instrumental para conseguir determinado resultado sonoro. Considero que a minha interpretação ganhou consistência por ter o fio condutor de uma narrativa associada e diversidade, no sentido de cada momento ser mais rico em metáforas (desencadeadas pelo visual) e de, dentro de um campo ou vocabulário de sentido expressivo, ter uma mais vasta escolha de interpretação. O ponto importante que tenciono destacar é o facto de qualquer memória afectiva ou projecção metafórica se desenrolar no tempo ao ser lembrada e a música também se desenvolve no tempo. A mais valia da associação de um quadro ao discurso de uma narrativa musical é o facto de eu ter um referencial que não muda no tempo – por ser uma pintura, obra de arte acabada – e o associar com o desenvolver de uma secção da narrativa musical. Por outro lado, por ser uma obra de arte, a pintura tem várias interpretações possíveis dentro do contexto que apresenta, tal como o texto musical tem várias interpretações possíveis dentro do que a partitura apresenta. Desta forma, a pintura serve como um referencial maleável para a interpretação musical.

As secções são como âncoras que nos mostram auditivamente onde estamos. Podemos a partir daí estabelecer ligações entre secções por comparação – como se transformou ou repetiu esta secção em relação à outra? Como posso interpretar este momento em relação aos outros?... Se por um lado, para um ouvinte não conhecedor de determinada obra é importante ter um método de aproximação da linguagem ou da narrativa que o intérprete deseja comunicar, por outro lado, é também importante trazer algo de novo ao ouvinte que conhece e possivelmente até já interpretou a obra em questão. Presumo que, ao ser confrontado com a apresentação de obras de pintura associada em tempo real (que o outro intérprete escolheu), esse ouvinte poderá analisar comparativamente a estrutura musical com a que tinha interiorizado anteriormente. Desta forma, a mesma obra musical adquire diversas interpretações, podendo funcionar como re-descoberta para uns ou como um novo conhecimento, para aqueles que não têm referências onde se basear. Mais ainda, a associação da pintura à obra musical interpretada poderá servir de impulso a uma interacção de fluxo entre o conhecido e o desconhecido para o intérprete, que, embora tenha a estrutura da sua interpretação organizada e segmentada segundo os seus critérios que estudou minuciosamente, a mesma pintura pode suscitar no momento de cada performance afectos que não serão os mesmos de dia para dia, contudo fazendo parte de uma mesma semântica afectiva. Essa atitude permissiva da parte do intérprete para poder interagir musicalmente com o meio, ajustando o trabalho pré-concebido durante a preparação para o palco em tempo real implica uma certa osmose entre a sua identidade e o ambiente/ público que o rodeia e poderá funcionar como mais um incentivo para desencadear uma mais intensa percepção e fruição da obra musical.

6. Conclusão

O presente trabalho teve um papel extremamente enriquecedor na minha interpretação, uma vez que me levou a desenvolver uma nova forma de abordar ideias performativas. Por um lado, a associação da música ao universo pictórico inspirou-me a criar uma narrativa consistente e um fio condutor do sentido musical. Por outro lado, esta associação levou-me a descobrir a forma como me identifico pessoalmente com estes dois universos artísticos e a descobrir sensações e emoções que cada um desencadeia. Por outras palavras, a associação livre que criei entre a música e a pintura ajudou-me a estruturar a amálgama de ideias e sensações de uma forma concreta e num contexto delimitado. A mais valia desta concretização é o facto de sentir que algo com pouca definição habitante do mundo das ideias e sensações foi trazido através de um processo de consciencialização gradual para o universo prático da interpretação musical, trazendo frutos, não só ao nível do reconhecimento intrínseco da macro estrutura da obra, como também ao nível dos pormenores, uma vez que cada um ganha uma nova identidade através de um rosto pictórico. A mais valia desta associação foi o facto de o referencial ser uma imagem, uma vez que se projecta no espaço e não no tempo, como a música. Desta forma, olhando para uma imagem terei que ter em mente toda a estrutura que lhe foi associada e imaginar o desenvolvimento de uma narrativa dentro daquele contexto específico. Esta uniformização ajuda a determinar na macroestrutura os momentos a que desejo prestar mais atenção e a justificando com a narrativa que o quadro me sugere. Posso afirmar como intérprete que senti mais confiança, segurança e determinação na minha interpretação perante o público, uma vez que tinha presente um contexto de associação entre música, emoção e imagem transmitidos na técnica do instrumento e preparados previamente. A criação prévia de um contexto para cada universo expressivo que pretendo interpretar ajudou-me a sentir mais liberdade no palco para comunicar com o público durante a performance.

A metodologia de estudo que foi apresentada parece ser uma forma eficiente de elaborar a interpretação de uma peça, na qual é determinado um enquadramento para o sentido musical antes de serem feitas as escolhas performativas e estudo consequente. Construir um imaginário (imagem mental com recursos visual, auditivo, tácito, etc.) detalhado e vivido estabelece um objectivo para o estudo que combina, para além das competências técnicas e estilísticas, expressividade, sentido musical e memorização eficientes.

Diferentes tipos de memória – auditiva; tácita e motora; visual; emocional/expressiva; narrativa e estrutural; linguística – são estimulados através da presente proposta de estudo, proporcionando uma memorização mais eficiente, devido à diversidade de opções ou estratégias de estudo acumuladas.

A presente estratégia de estudo poderia ser uma forma de desenvolver uma interpretação pessoal consistente, na qual a imaginação estimula a expressividade e desencadeia naturalmente processos de memorização. Para além disso, procura transcender a preparação do intérprete e explorar um campo – expressividade associada à experiência pessoal – que raramente é ensinado nas aulas (cf. Correia 2007b), apesar de intérpretes experientes direccionarem o seu estudo para uma ideia - elaborada ao pormenor e em constante aperfeiçoamento - que têm sempre em mente, da expressividade que querem alcançar na performance (cf. Holmes 2005). O último objectivo é criar uma ideia global da peça, e ao mesmo tempo detalhada, explorando diferentes modalidades, tais como a visual, sensorial e auditiva, para conseguir alcançar uma melhor aprendizagem da peça, culminando numa performance mais significativa e com uma maior comunicabilidade com o público.

Bibliografia

- Aiello, R. & Williamon, A. (2004) Memory. In R. Parncutt & G.E. McPherson, eds, *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*, 167-182. Oxford University Press, New York.
- Barnes, Rachel (2001) *The Pre-Raphaelites and their world*. Tate Gallery Publishing, London.
- Beckett, Wendy (2000) *1000 Obras-Primas da Pintura Ocidental* Livraria Civilização Editora, Verona.
- Chaffin, R. et al. (2002) *Practicing perfection: memory and piano performance*. Erlbaum, Mahwah, NJ.
- Chaffin, R. and Logan, T. (2006) Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, **2**, 113-130.
- Chaffin, R. et al. (2009) Performing from memory. In Hallam, S. et al., eds, *The oxford handbook of music psychology*, 352-363. Oxford University Press, New York.
- Copland (1961) *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.
- Correia, Jorge Salgado (2007a) Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da Performance Musical, pp.63-107. Monteiro, F. & Martingo, A., *Interpretação Musical teoria e prática*, ed. Colibri/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, col. Ensaios musicológicos. Lisboa.
- Correia, Jorge Salgado (2007b) *Conhecimento Tácito e Pedagogia Instrumental*, Proceedings Performa 07.
- Correia, Jorge Salgado (2002) *Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*. Unpublished PhD Thesis, University of Sheffield, UK.
- Ericsson KA and Kintsch W (1995) Long-term working memory. *Psychological Review*, **102**, 211-245.
- Fernandes, Cristina et al. (2001) *Música Russa, um breve panorama*. Público/ CCB, Lisboa.
- Fischer, S. (2004) *Practice*, Peters Edition Limited. London.
- Friedlander ER (1999) *Enjoying "The Lady of Shalott" by Alfred Tennyson* Retrieved July, 5th 2009 from <http://www.pathguy.com/shalott.htm>
- Friedl, Gottfried (1998) *Klimt*. Benedikt Tschen Verlag GmbH, Koln.
- Gathercole, S. (1998) The Development of Memory. *J. Child Psychol. Psychiat*, Vol.39(1):3-27.

Gil, José (1996) A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e metafenomenologia, Lisboa: Relógio d'água

Holmes, P. (2005) Imagination in Practice: a study of integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorisation processes of two experienced performers. *B.J.Music* 22(3): 217-235. Cambridge University Press. Cambridge.

Lehmann, A. Sloboda, J. & Woody, R. (2007) Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills. Oxford University Press, Inc., New York.

Johnson, M. (1987) The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason. University of Chicago Press, Chicago.

Juslin (2009) Emotion in music performance. Hallam et al., eds, *The oxford handbook of music psychology*, 35:377Oxford University Press, New York.

Knecht, M. (2003) Music Expertise and Memory: the relationship between music expertise and memory of music patterns, within various degrees of contextual constraint. *Music Education Research*, vol.5 (3).

Mandler, G. (1984) *Stories, Scripts and scenes: aspects of schema theory*. Erlbaum, Hillsdale, NJ.

Martínez, I. & Anta, J. (2008), Cognición enactiva y pedagogia musical: lectura corporal y análisis declarativo de la estructura musical en una classe de instrumento. *Estúdios de Psicologia*, 2008, 29(1), 71-80, ed.Fundación Infancia y Aprendizaje.

Meuris, Jacques (2007) Magritte. Taschen GmbH, Koln.

Puglige, Catherine (1998) Caravaggio. Phaidon Press Limited, London.

Rose-Marie and Hagen, Rainer (2005) What Great Paintings Say. Taschen GmbH, Koln.

Santiago, Diana (2006) Construction of musical performance: a necessary investigation, in *Performance online* 2(1). www.performanceonline.org

Segalowitz, N. et al. (2001), Music Recall Memory: Contributions of Elaboration and Depth of Processing, in *Psychology of Music*, 2001, 29, 139-148, Society of Research in Psychology of Music and Music Education.

Shifres, Favio (2008), Música, Transmodalidad e Intersubjetividad. *Estúdios de Psicologia*, 2008, vol.29 (1), pp.7-30, ed.Fundación Infancia y Aprendizaje.

Talmi, D. et al. (2007) The role of attention and relatedness in emotionally enhanced memory. *Emotion*, 7, 89-102.

Vários Autores (2006) A grande história de Arte **13**, Impressionismo. E-ducation.it SpA, Florença.

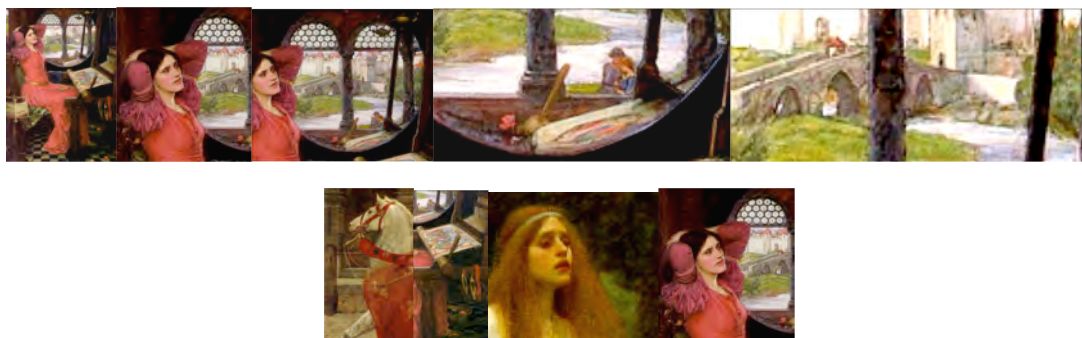
Vários Autores (2006) A grande história de Arte **14**, Século XX: Cubismo, Expressionismo e Surrealismo. E-ducation.it SpA, Florença.

Anexo 1

Esquema da narrativa emocional que associa música e pintura:

1º andamento

Parte A:



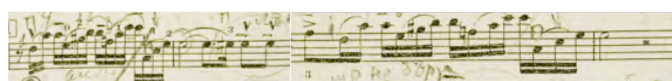
Analogia:



(comp.1-4)



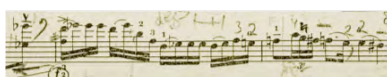
(c.5-8)



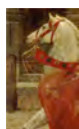
(c.9-12)



(c.13-14)



(c.14-16)



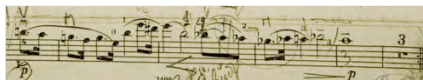
(c.17-20)



(c.21-29)

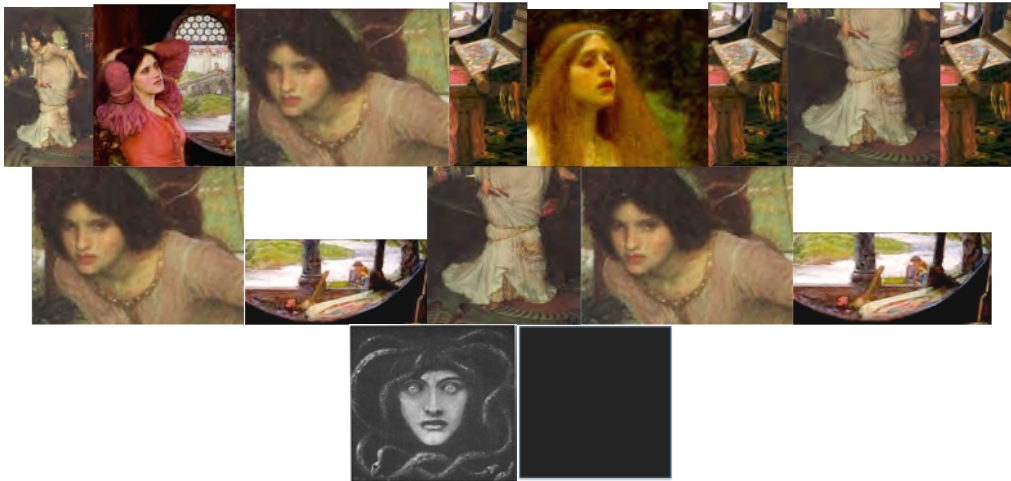


(c.30-34)



(c.34-41)

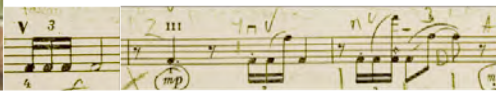
Parte B:



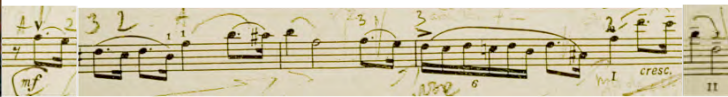
(c.42-51)



(c.52-55)



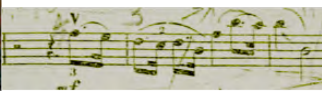
(c.55-57)



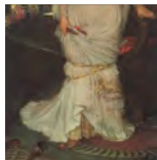
(c.57-61)



(c.61-65)



(c.66-68)



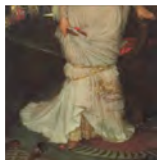
(c.68-73)



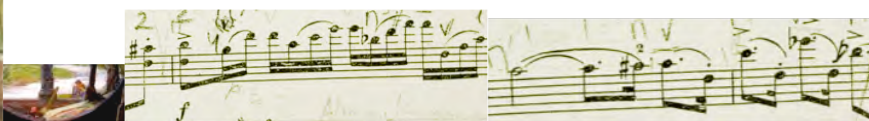
(c.74-76)



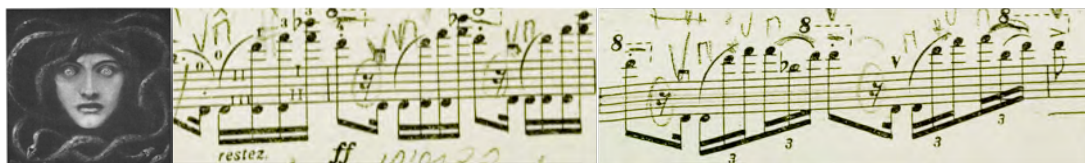
(c.76-78)



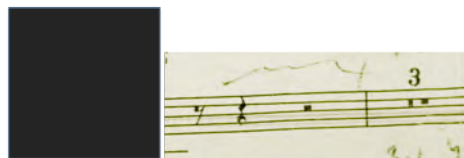
(c.78-79)



(c.79-82)

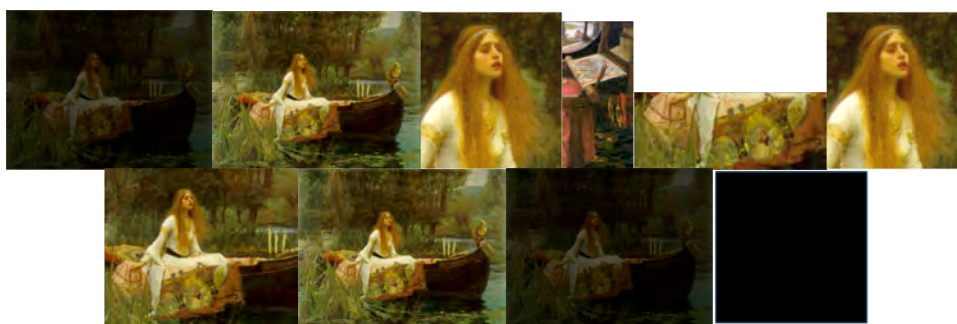


(c. 82-85)



piano (c.85-88)

Parte A':



(c.89-93)



(c.94-97)



(c.97-103)



(c.104-107)



(c.107-110)



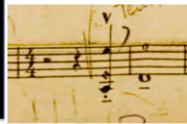
(c.110-117)



(c.118-121)

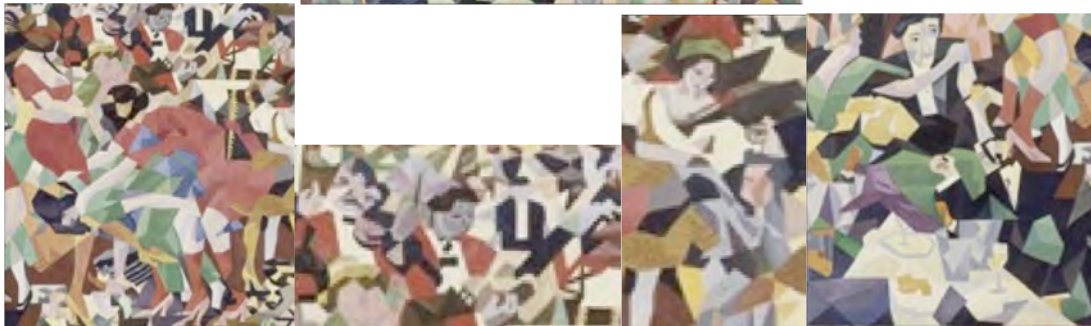


(c. 122-127)



(c. 128-129)

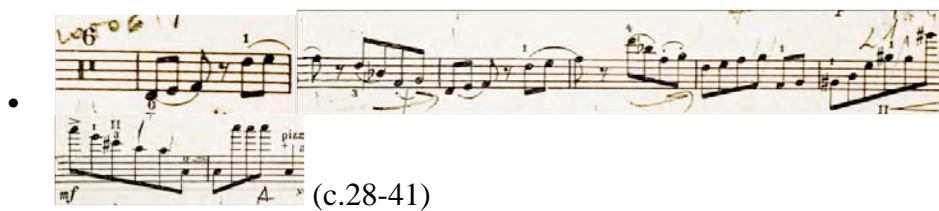
2º andamento



(c.1-14)

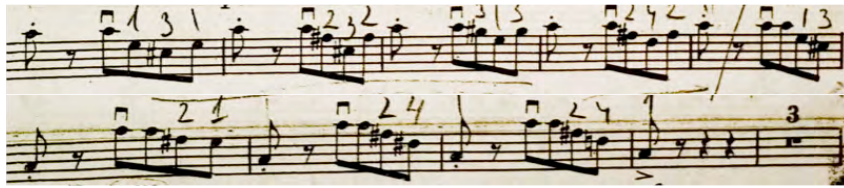


(c.15-27)



(c.28-41)





(c.42-61)

- (c.62-63; 65-66; 68-69; 69-71; 71-73; 73-76)

- (c.82-92)

- (c.93-98)

- (c.98-102)

- etc. (c.108-112)

- 

(c.157-161)

- 

(c.162-173)

- 

(c.174-181)

- 

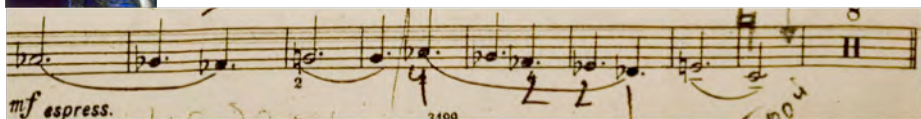
(c.182-201)

- 

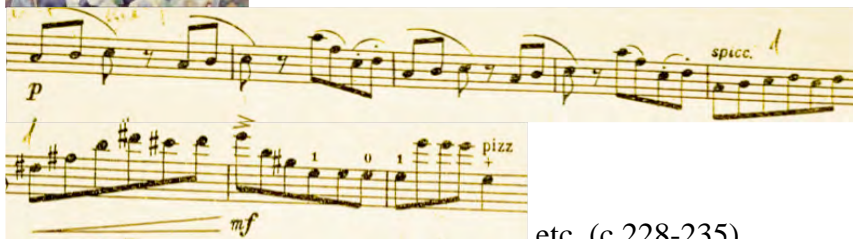
(c.202-207)

- 

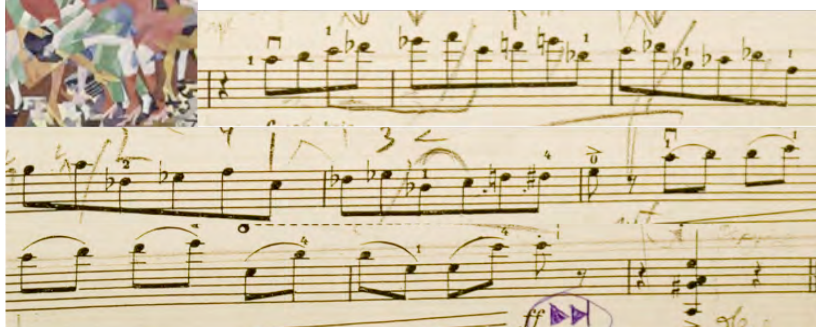
(c.208-211)



(c.212-227)

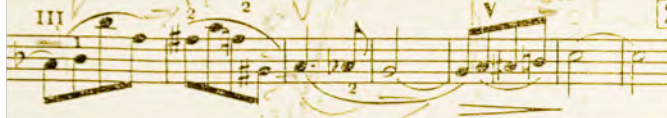
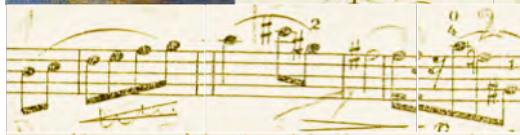


etc. (c.228-235)



(c.262-270)

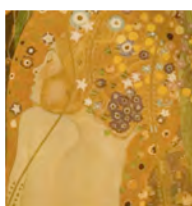
3º andamento:



(c.1-17)



(c.19-33)





(c.34-52)



(c.52-56)



(c.56-61)





(c.61-74)



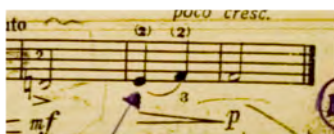
(c.74-77)



(c.77-81)

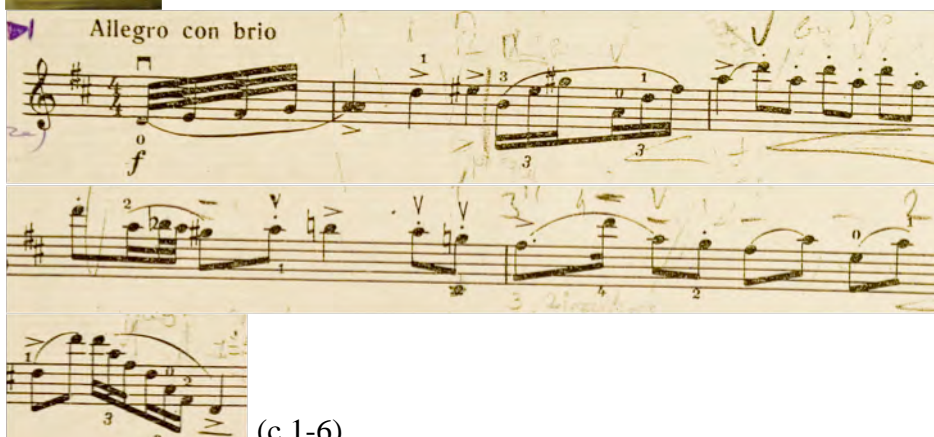
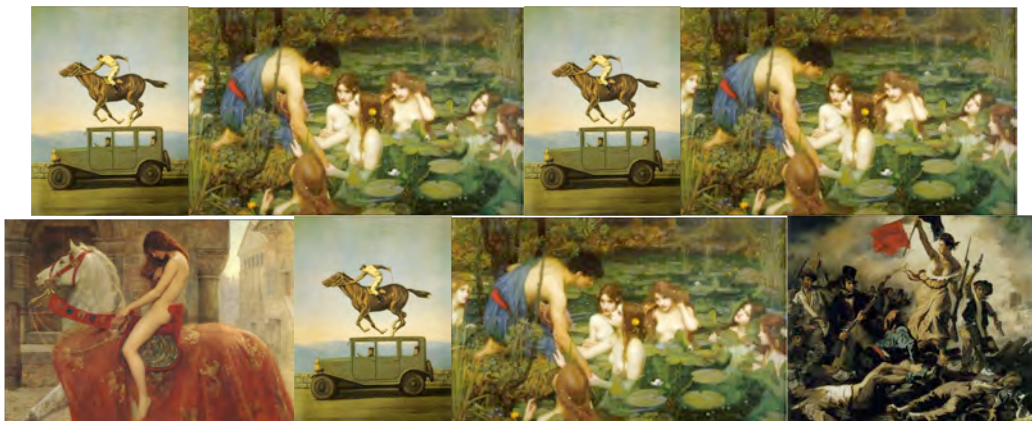


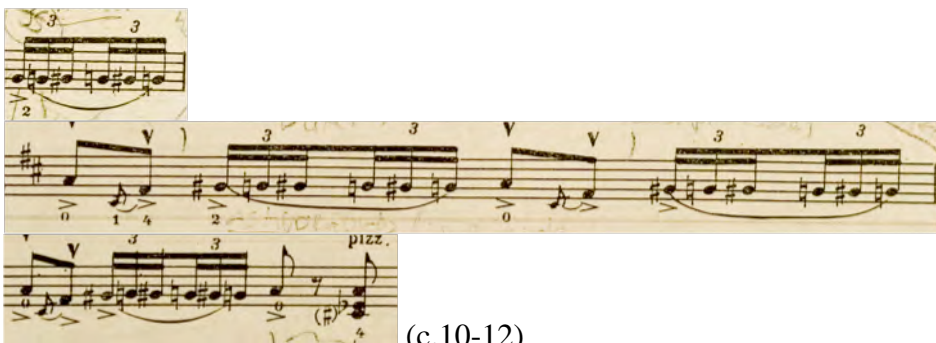
(c.82-92)



(c.92-94)

4° andamento



- 

(c.10-12)

- 

(c.12-18)

- 

(c.18-22)

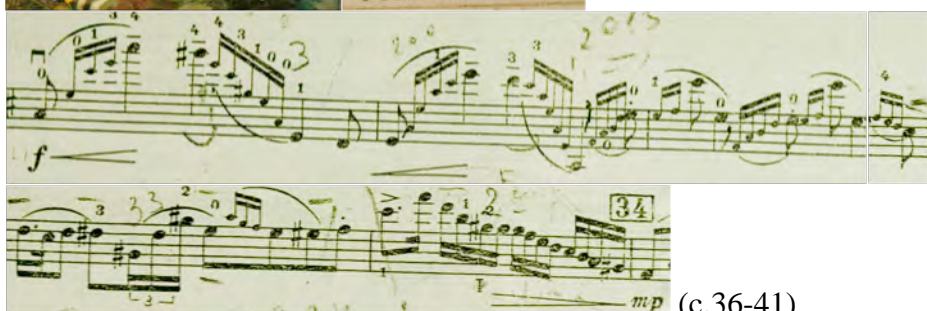
- 



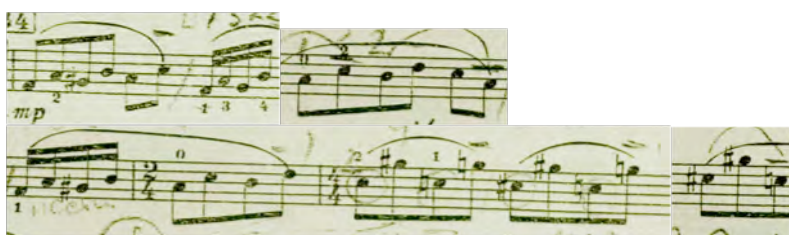
(c.22-32)



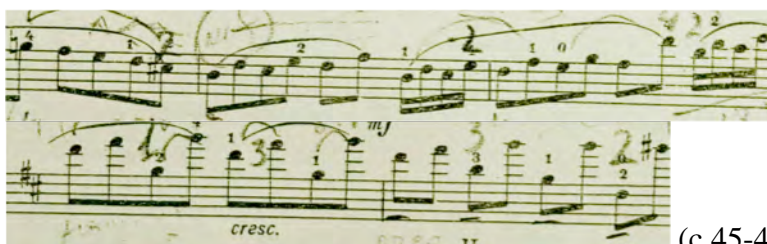
Poco meno mosso



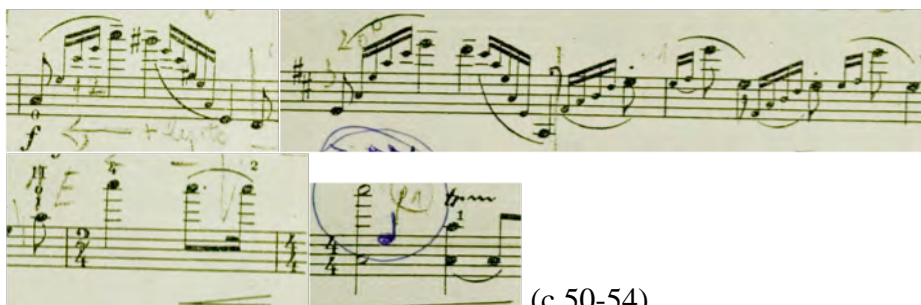
(c.36-41)



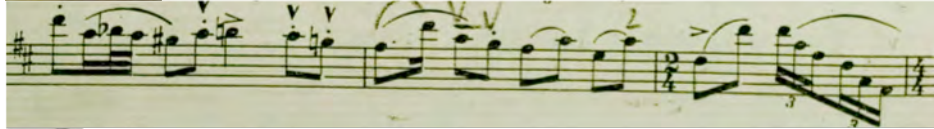
(c.41-45)



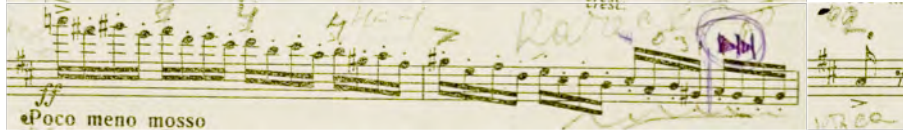
(c.45-49)



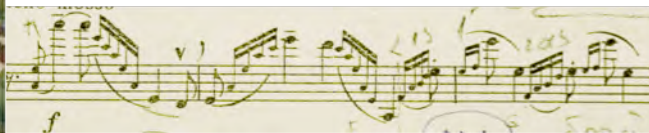
(c.50-54)



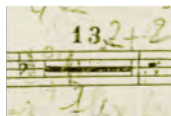
(c.54-60)



(c.60-68)



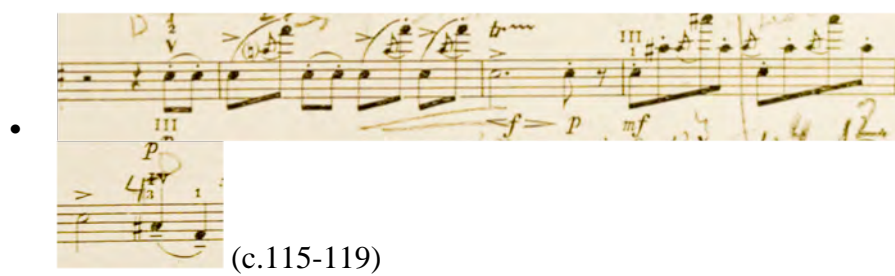
(c.68-73)

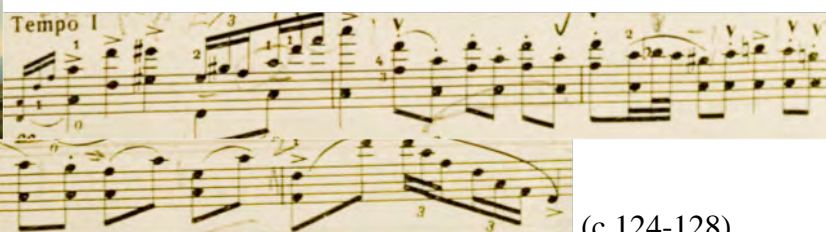


(c.74-87)

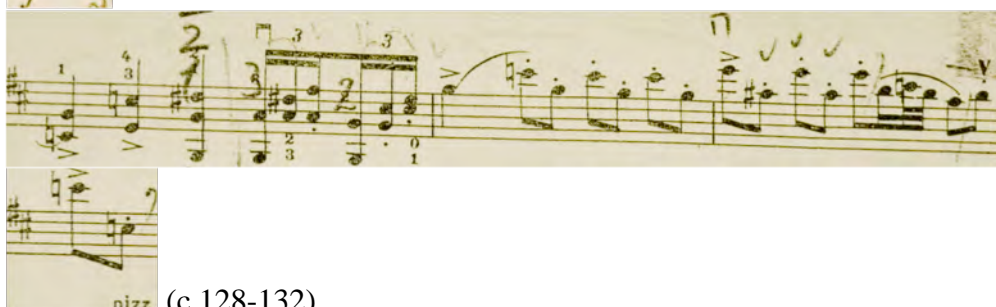


(c.87-93)





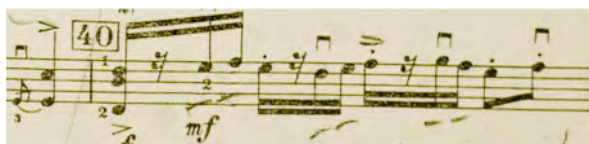
(c.124-128)



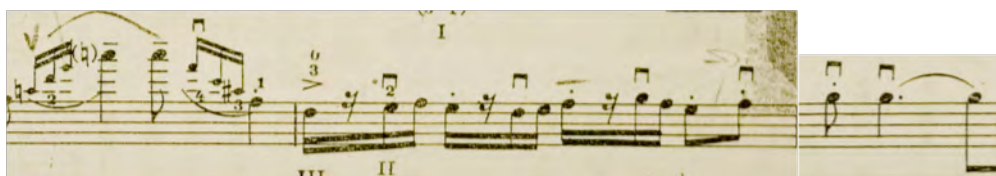
(c.128-132)



(c.132-134)



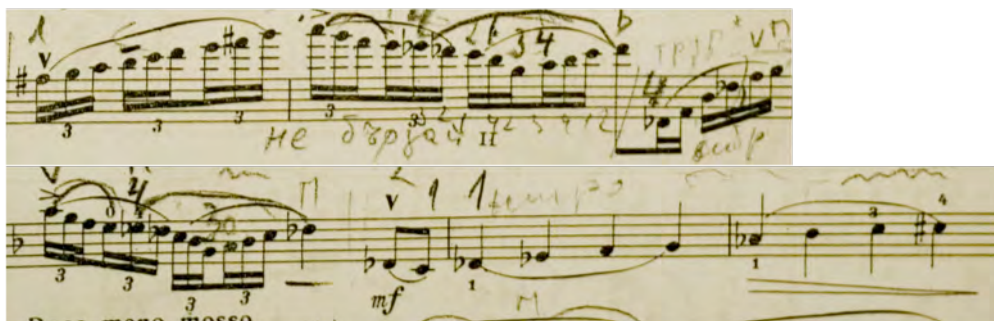
(c.134-138)



(c.138-140)



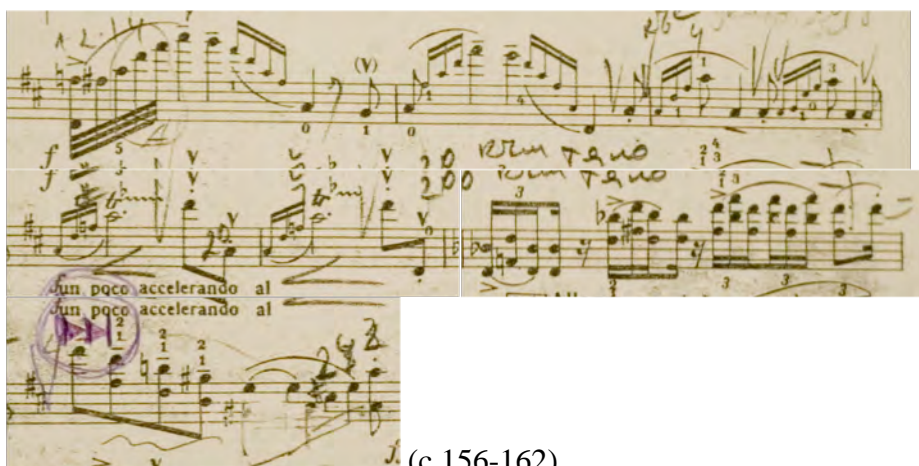
(c.140-142)



(c.142-146)



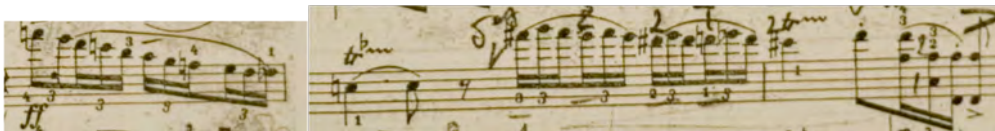
(c.147-155)



(c.156-162)

- 

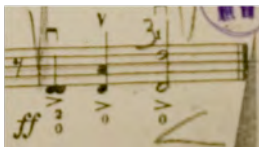
(c.162-169)

- 

(c.169-171)

- 

(c.171-174)

- 

(c.174-175)

Anexo III

Índice de Imagens

(As imagens aparecem pela ordem em que são citadas no texto)

Paginação das imagens:

- e - Caravaggio (1597) *Medusa* Galleria degli Uffizi, Florença.
- h - Collier, John (ca.1898) *The Lady Godiva*. Herbert Art Gallery and Museum, Coventry.
- i - Delacroix, Eugène (1830) *La liberté guidant le peuple* Musée du Louvre, Paris.
- f - Klimt, Gustav (1904-07) *Serpentes de Água II* (pormenor) Coleção Particular, Viena.
- f - Klimt, Gustav (1907-1908), *Dánae* Coleção Hans Dichand, Viena.
- g - Magitte, René (1965) *A Assinatura em Branco* National Gallery of Art, Coleção de Mr. e Mrs. Paul Mellon, Washington.
- g - Magritte, René (1960) *A Cólera dos Deuses* Coleção Particular, Turim.
- e - Monet, Claude (1899-1901) *O Parlamento de Londres* Musée d'Orsay, Paris.
- d - Severini, Gino (1911-1912, réplica executada entre 1959 e 1960) *A dança pan-pan no Monico* Musée National d'Art Moderne, Paris.
- c - Stuck, Franz (1892) *Medusa* Gentilhaus, Aschaffenburg.
- d - Stuck, Franz (ca.1913) *Tulla Derieux as Circe* Museum Villa Stuck, Munique.
- c - Waterhouse, J. W. (1988) *The Lady of Shalott (on Boat)* The Tate Gallery, London.
- b - Waterhouse, J. W. (1894) *The Lady of Shalott (looking at Lancelot)* Leeds Art Gallery. Leeds.
- h - Waterhouse, J.W. (1896) *Hilas e as Ninfas* Manchester City Art Gallery, Manchester.
- b - Waterhouse, J. W. (1916) *I am half sick of Shadows, said the Lady of Shallot* Art Gallery of Ontario, Toronto.



Waterhouse, J. W. (1916) *I am half sick of Shadows, said the Lady of Shallot*, Art Gallery of Ontario, Toronto.



Waterhouse, J. W. (1894) *The Lady of Shalott (looking at Lancelot)* Leeds Art Gallery. Leeds.



Stuck, Franz (1892) *Medusa*. Gentilhaus, Aschaffenburg.



Waterhouse, J. W. (1988) *The Lady of Shalott (on Boat)*, The Tate Gallery, London.



Gino Severini (1911-1912, réplica executada entre 1959 e 1960) *A dança pan-pan no Monico*. Musée National d'Art Moderne, Paris.



Stuck, Franz (ca.1913) *Tulla Derieux as Circe*. Museum Villa Stuck, Munique.



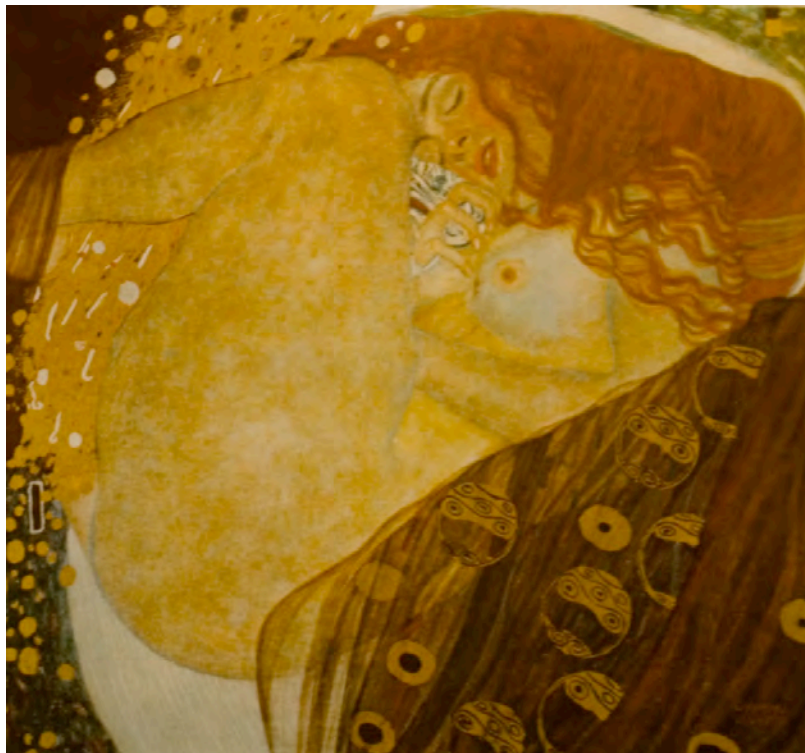
Caravaggio (1597) *Medusa*. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Monet, Claude (1899-1901) *O Parlamento de Londres*. Musée d'Orsay, Paris.



Klimt, Gustav (1904-07) *Serpentes de Água II* (pormenor). Colecção Particular, Viena.



Klimt, Gustav (1907-1908), *Dánae*. Colecção Hans Dichand, Viena.



Magritte, René (1960) *A Cólera dos Deuses*. Colecção Particular, Turim.



Magritte, René (1965) *A Assinatura em Branco*. National Gallery of Art, Colecção de Mr. e Mrs. Paul Mellon, Washington.



Waterhouse, J.W. (1896) *Hilas e as Ninfas*. Manchester City Art Gallery, Manchester.



Collier, John (ca.1898) *The Lady Godiva*. Herbert Art Gallery and Museum, Coventry.



Delacroix, Eugène (1830) *La liberté guidant le peuple*, Musée du Louvre, Paris.